Giuseppe Argentieri



SPANISCHE MALER

SPANISCHE MALER

von Giuseppe Argentieri

mit 44 Schwarzweißillustrationen im Text
und 48 Farbtafeln

ARNOLDO MONDADORI EDITORE

TITEL DES ITALIENISCHEN ORIGINALS:
„PITTORI SPAGNOLI“

VORWORT

Will man von einer Kontinuität der spanischen Malerei durch die Jahrhunderte sprechen, so muß man sich zunächst mit der Tatsache auseinandersetzen, daß gerade die bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten völlig isoliert in dieser Entwicklung zu stehen scheinen. Aber dieser Schein trügt. Auch sie unterlagen dem Einfluß anderer Maler, in- und ausländischer Schulen, besonders der flämischen und der italienischen. Sie haben jedoch in den meisten Fällen die fremden Einflüsse so tiefgehend assimiliert, daß ihre Werke den Charakter absoluter Originalität tragen. So bleiben sie einsam in ihrer Größe und dennoch innerlich den großen Strömungen der spanischen Malerei verbunden.

Es gibt also doch eine Einheit in der spanischen Malerei. Wir haben versucht, sie in diesem kurzen Abriß deutlich zu machen. Dabei sind wir, um im historischen Rahmen zu bleiben, flüchtig auch auf die Produktion der sogenannten „leeren“ Perioden eingegangen.

Von den Wand- und Tafelmalereien der romanischen Epoche über die Werke der Primitiven und der großen Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts kommen wir mit El Greco und Velázquez zur Glanzzeit der spanischen Kunst. Dann zu Goya, der „am Anfang aller großen, befreienden Tendenzen der Malerei steht“. Und schließlich zur zeitgenössischen Generation, die sich mit Nachdruck ihren Platz in der modernen europäischen Kunst gesichert hat.

In dem Zeitabschnitt, der mit der sarazenischen Invasion beginnt und mit der Romanik endet, das heißt vom 8. bis 11. Jahrhundert, blühte in Spanien eine künstlerische Produktion, die, mehr oder minder passend, mozarabisch genannt wird. Sie stammte aus dem Kreis der christlichen Gruppen, die auch nach der Eroberung durch die Araber in Südspanien verblieben, und wurde von den Zünften fortgesetzt, die sich nach der christlichen Wiedereroberung nach Norden verzogen.

Aus dieser „kulturellen Durchdringung“ wuchs eine Kunst, deren Hauptakzent auf dem Gebiet der Architektur lag. Sie fand aber auch andere Ausdrucksformen. So in der Miniaturmalerei der Handschriften, deren sehr vielfältige Quellen man sowohl in den früheren westgotischen Miniaturen als auch in den arabischen Manuskripten und in byzantinischen Miniaturen vermutet, wobei auch Einflüsse nordischen Charakters nicht zu übersehen sind. All diese Strömungen wurden, wie es stets in Spanien geschah, assimiliert und schufen so eine Kunstform von besonderer Eigenart.

Geist und Charakter der romanischen Kunst drangen nur allmählich ein. Sie haben die Einflüsse der mozarabischen Kunst nicht gleich abgeschnitten, sondern nur merkbar geschwächt. Das geschah durch die Miniaturen, die mit den Cluniazenser Mönchen und den Pilgerzügen der westlichen Völker auf die Halbinsel kamen. Am Anfang des 11. Jahrhunderts beginnt die romanische Wandmalerei sich in Spanien einzubürgern. Auch wenn sie im historischen Rahmen einen Sonderplatz innehat und nicht mit den Fresken anderer Länder verwechselt werden kann,



1 Unbekannter Meister
Allegorie des Kreuzzugs (?)

ist sie hier doch deutlich dem Beitrag von Künstlern zu verdanken, die bei ihrem Italienaufenthalt die Tradition des antiken Rom, Byzanz und der hellenistischen Welt in sich aufgenommen hatten. Zu Beginn unseres Jahrhunderts wurden, nachdem die Tafelmalerei schon ausgiebig studiert worden war, in vielen kleinen Pyrenäenkirchen Wandmalereien entdeckt, die die Existenz einer frühen Kunst bezeugten. Heute sind sie im Museum katalanischer Kunst in Barcelona und im erzbischöflichen Museum zu Vich sorgfältig aufbewahrt. Keines dieser Werke ist gesichert oder datiert, bis auf die Fresken aus der Apsis von San Clemente di Tahull, auf denen man die Jahreszahl 1123 lesen kann. Die Kunsthistoriker sind sich über Charakter und Stil dieser Fresken nicht immer einig: ob sie von katalanischen oder wandernden Künstlern ausgeführt wurden, ob die byzantinischen Akzente, die in Zeichnung und Farbgebung in den letzten Jahren des 12. Jahrhunderts besonders deutlich werden und zu Beginn des 14. Jahrhunderts verschwinden, aus den rheinischen Provinzen oder aus Italien stammen.

In etwa fünfzig Kirchen finden sich Spuren dieser romanisch-katalanischen Malerei. Die besterhaltenen Fresken sind in San Clemente und Santa Maria di Tahull. Nach den jüngsten Forschungen hat bei der Dekoration von San Clemente der Meister von Tahull mitgearbeitet, in Santa Maria der Meister von Maderuelo und in den unteren Teilen beider Kirchen der Meister des Jüngsten Gerichts, der seinen Namen von einer Darstellung des Inferno auf der Evangelienseite bezieht. Zwei dieser drei Meister – die alle große Persönlichkeiten waren – halten sich streng an byzantinische Beispiele, während der dritte sich von jeglichem Vorbild befreit.



2 Meister von Tahull, *Der Pantokrator*

Eine andere interessante Persönlichkeit dieser Periode ist der sogenannte Meister von Pedret, der die mozarabische Kirche San Quirico in Pedret mit Darstellungen der Klugen und der Törichten Jungfrauen ausschmückte. Er ist der Vorläufer einer realistischeren Malerei. Um ihn entsteht eine richtige Schule, die viele Zeugnisse ihres schöpferischen Geistes hinterlassen hat. Eine letzte Gruppe aus der Gegend von Urgel und Vich besteht aus Künstlern, die neben der Wandmalerei auch Tafelmalerei betreiben, besonders auf Antependien, das heißt auf viereckigen Tafeln, mit denen man den Vorderteil der Altäre verkleidete. Diese Malerei paßt sich der Architektur des Altars an und ist vor allem dekorativer Art.

Die Sammlung im Museum von Vich ist eine der bedeutendsten in Europa. Unter den Werken, die man dort bewundern darf, sind das Antependium von Santa Margherita, der Baldachin von Ribes, die Antependien vom *Leben der Madonna* aus dem Kloster von Llusá, des Altars von San Martino und aus der Pfarrkirche von Espinelvas würdige Beispiele dieser Kunst.

Zwischen dem Ende des 12. und dem Anfang des 13. Jahrhunderts verstärken sich die byzantinischen Einflüsse. Man bemerkt jedoch die ersten Anzeichen eines neuen Sinns für die Alltagswirklichkeit, der sich schon hier und dort in einigen der bisher besprochenen Werke ankündigte. Ein typisches Beispiel dieses Übergangs zu einer „bürgerlichen" Kunst ist die Dekoration der Stiftskirche von S. Isidoro di Léon, in der – trotz deutlichem byzantinischem Einfluß – auch ländliche Szenen mit Herden und Hirten aus der Léoneser Gegend auftauchen.

Nach Ansicht des Marchese von Lozoya besitzt die spanische Malerei des 13. und 14. Jahrhun-





3 Meister von Espinelvas
Das Martyrium des heiligen Thomas
4 Unbekannter Meister
Trauerzug

derts drei Hauptelemente: die Tradition der großen Schulen romanischer Wandmalerei, den Beitrag des Mudéjar und die Einflüsse, die von außen in die Halbinsel kamen, besonders aus Frankreich und Italien. Der Stil des Mudéjar (ein Fachausdruck für die Werke, die – nach muselmanischer Tradition – von Muselmanen oder Künstlern ihrer Schule ausgeführt wurden) zeigt sich vor allem in praktischen Gegenständen, während er sich in der Malerei hauptsächlich auf dekorative und ornamentale Arbeiten beschränkt, die keine große historische Bedeutung haben. Wir haben also nur noch die ausländischen Einflüsse zu betrachten, die jedoch nicht immer deutlich waren, wie die zahlreichen eigenständigen Werke der vitalen und fruchtbaren spanischen Kunstzentren bezeugen.

Der italienische Stil kam erst verhältnismäßig spät nach Spanien. Ihm ging eine Invasion von „Ikonen" in byzantinischem Geschmack voran. Die ältesten Spuren eines Einflusses der sienesischen Schule finden sich in zwei Polyptychen, aufbewahrt im Archäologischen Museum der Società Lulliana in Palma di Mallorca, und in den Miniaturen des Llibre dels Privilegis dels Reis de Mallorca (1334), ein Werk des Romeu Despoal, das im Stadtarchiv von Palma liegt. Das ganze 14. Jahrhundert hindurch hat die sienesische und florentinische Malerei auf die spanische Kunst eingewirkt. Dies erklärt sich ebenso durch die Handelsbeziehungen zwischen Italien und Aragon wie durch die Anwesenheit von Katalanen und Valencianern am päpstlichen Hof zu Avignon (1309–1377). Maler verschiedenster Nationen wurden dorthin berufen. So trug der

päpstliche Hof dazu bei, die sogenannte „kosmopolitische" und „internationale" Bewegung zu schaffen und zu festigen, die das ganze 14. Jahrhundert hindurch existiert hat.
Als bedeutendster Maler dieser Periode gilt allgemein Ferrer Bassa (etwa 1290–1348). Einerseits spürbar unter dem Einfluß Giottos und – weniger deutlich – dem Simone Martinis entwirft Bassa seine Kompositionen mit einer großzügigeren Perspektive, mit einer Art von unbefangenem Naturalismus und einem fast impressionistischen Farbsinn. Das einzige von ihm erhaltene Werk sind die Dekorationen (in Ölmalerei), die er für die antike Kapelle des Klosters von Pedralbes bei Barcelona schuf. Es ist von großer Bedeutung, zeigt es doch, wie Juan de la Encina betont, daß dieser Maler alles andere als ein Imitator oder nur Epigone war.
In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, das heißt zu einer Zeit, in der der italienische Einfluß seinen Höhepunkt zu erreichen scheint, zeigt eine große Zahl von zumeist anonymen Tafelbildern die verschiedenen Tendenzen, die sich in der spanischen Malerei jener Epoche kreuzen.
In der Tradition Bassas stehen die Gebrüder Jaime, Pedro und Juan Serra: „Noch nah dem Moment, in dem die italienische Anmut in leicht manieristischer Form triumphierte." Außerdem Lorenzo Zaragoza, der manche Figuren „mit jener Zartheit malt, die die bedeutendsten Werke der valencianischen Malerei ankündigt", Luis Borrassá, der nach einem Anfang von ganz italienischer Süße und Lieblichkeit im letzten seiner bekannten Werke, *San Michele, der die Dämonen stürzt,* eine neue eindrucksvolle Beherrschung der Bewegung zeigt, Ramon de Mur,



5 Ferrer Bassa
Die frommen Frauen und der Engel

„der die Lehre Borrassás bis zur Stilisierung weiterführt", und schließlich Bernardo Martorell, der – wohl als Talent weniger stark und leidenschaftlich – „der mittelalterlich-katalanischen Kunst ihre vollständige und vollkommene Form verleiht".

Die Kunsthistoriker sind sich heute darin einig, daß sich gegen Ende des 14. Jahrhunderts die franco-flämischen Einflüsse in Spanien mit den italienischen kreuzten. Der Grund liegt in der Verbreitung des internationalen Stils und auch darin, daß Maler aus Deutschland und Italien sich zu jener Zeit auf spanischem Boden befanden.

Unter diesen Umständen ist es ziemlich schwierig, jedes Werk mit Sicherheit einem Meister zuzuschreiben. Es sieht z. B. so aus, als sei das zuerst dem Bonifacio Ferrer zugeschriebene Polyptychon, das spätere Forschungen dem Florentiner Gherardo Starnina (von Vasari als Masolinos Meister bezeichnet) zudatierten, in Wahrheit das Werk eines valencianischen Künstlers. Man nimmt auch an, daß in verschiedenen Altarbildern des Andrés Marsal de Sax, eines Malers deutscher Herkunft, der in Valencia eine Schule gründete, seine gewohnte Herbheit durch den Kontakt mit dem großen Valencianer Pedre Nicolau gedämpft worden sei.

Bis zur Hälfte des 14. Jahrhunderts zeigen alle valencianischen Maler diese Verschmelzung verschiedener Elemente, auch wenn die Klarheit der Zeichnung und eine deutliche Ablehnung direkter fremder Einflüsse bewahrt werden. Das gilt auch für JAIME BACO, genannt Jacomart, den Dieulafoy den „Vorläufer der valencianischen Renaissancemaler" nennt. Nur das Retabel von Catí ist sicher als seine Arbeit belegt. Unter den ihm mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit



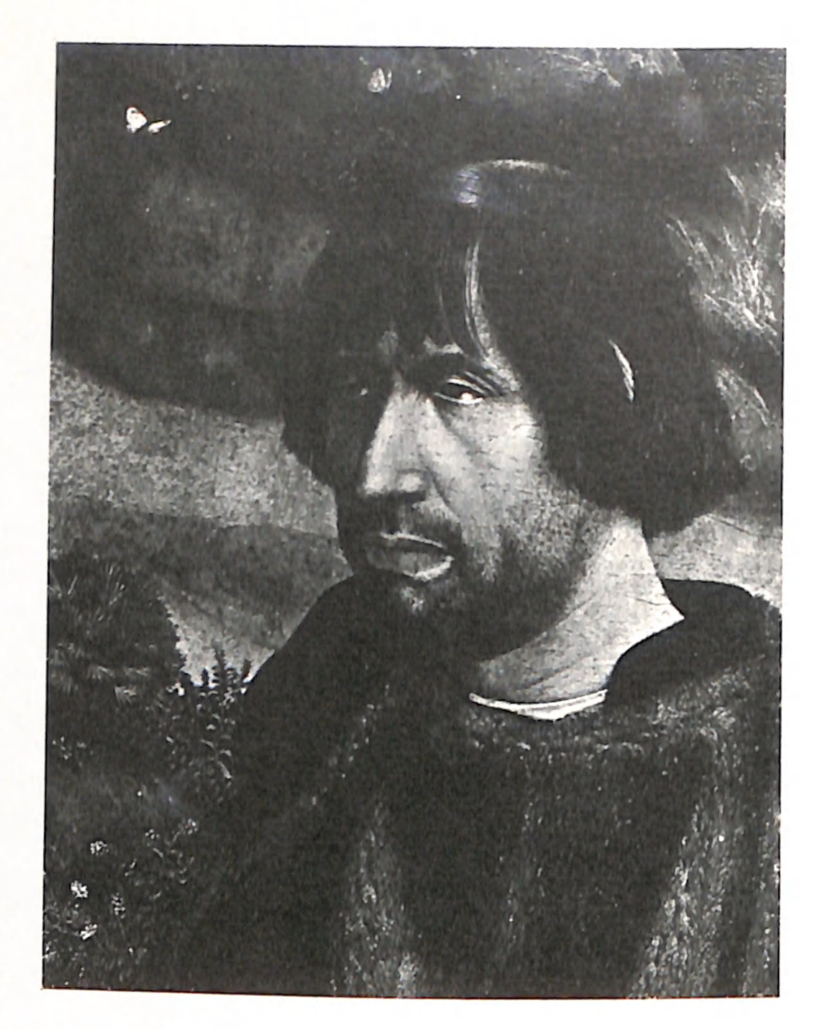
6 Jaime Huguet, *Die heiligen Odón und Senén*

zugesprochenen Werken ist das bedeutendste das Polyptychon von San Martino in der Klosterkirche von Segorbe. In allen zeigt sich seine Liebe für reiche Ornamentierung, für den Adel der Gestalten und für das Detail. Da seine Kunst Schule gemacht hat, ist es in einigen Fällen schwierig, die Werke des Meisters von denen seiner Schüler zu unterscheiden.

In der katalanischen Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts spielt JAIME HUGUET (gest. 1492) eine bedeutende Rolle. Gebürtig aus der Provinz Tarragona, scheint er in seiner Jugend in Aragon gelebt zu haben. Von 1448 an finden wir viele Zeugnisse seiner Tätigkeit in Barcelona.

Die Kritik urteilt ziemlich widersprüchlich über diesen Maler. Während die einen behaupten, daß Huguet das Werk Martorells ohne irgendeinen ausländischen Einfluß fortgesetzt habe, finden die anderen umbrische Reminiszenzen in der Eleganz seiner Figuren, sienesische in der Lieblichkeit ihres Ausdrucks, flämische in seinem Realismus. Seine bedeutendsten Werke sind *San Vincenzo auf dem Scheiterhaufen* im Museum von Barcelona, das *Martyrium der heiligen Odón und Senén,* in dem eine gewisse Kühle der Darstellung durch die Eleganz und den Adel der beiden Heiligen im Mittelstück aufgehoben wird, die *Weihe St. Augustins* und *St. Georg und die Prinzessin.*

Im Gegensatz zu Huguet, der die ganze katalanische Malerei in sich zu vereinen scheint, ist Bartolomé de Cardenas, bekannter unter dem Namen BARTOLOMÉ BERMEJO (um 1435 bis nach 1498) und gewöhnlich der spanisch-flämischen Schule zugeschrieben, eher der klassische Typ des internationalen Künstlers. Wir wissen weder etwas über seinen Werdegang noch über einen



7 Bartolomé Bermejo
Der fromme Kanonikus Luis Desplá (Ausschnitt)

eventuellen Aufenthalt in Italien. Im Museum von Pisa befindet sich jedoch eine *Santa Caterina,* die ihm mit Vorbehalt zugeschrieben wird, und in Aqui eine *Jungfrau von Monserrat,* die den latinisierten Namen Bartolomeus Rubeus trägt. Um das Jahr 1474 finden wir ihn in Aragon, wo er mit dem Altarbild von San Domenico de Silos beginnt, dessen Mitteltafel, *San Domenico auf dem Thron,* noch existiert. 1490 beendete er sein anderes bedeutendes Werk, die *Pietà,* die neben dem flämischen Einfluß mit ihrem starken Sinn fürs Dramatische deutlich spanischen Charakter zeigt. Den Übergang von der flämischen zur italienischen Schule vollzog Rodrigo de Osona (Daten von 1476–1510). Sein Werk ist noch nicht genügend untersucht worden. Das einzige ihm mit Sicherheit zugeschriebene Bild, *Die Kreuzigung* in der Kirche San Nicola in Valencia, stellt den Maler – nach Lassaigne – unter die Künstler, die plötzlich „einen entscheidenden Schritt vollziehen und Neuheiten einführen, die in Zukunft große Bedeutung haben werden“.

Mit dem ausgehenden 15. Jahrhundert endet die frühe flämische Malerei. Die Aufmerksamkeit Spaniens, wie die des ganzen Abendlandes, richtet sich jetzt auf Italien, wo, von vielen Elementen schon seit einiger Zeit vorbereitet, die Renaissance beginnt. In Spanien geht die Assimilierung dieses neuen Geistes gewissermaßen unter den Augen des Zensors vor sich: im Namen einer Religiosität, die den Rationalismus, die antike Götterwelt, ja sogar die Formen der italienischen Lehre verstößt.

Pedro Berruguete (1450 bis ca. 1504) ist einer der Maler, die sich trotz deutlicher italienischer



8 Pedro Berruguete, *Der heilige Augustinus*

und zuweilen flämischer Einflüsse zu Beginn der Renaissance durch die Treue zur malerischen Ausdrucksform ihres eigenen Landes auszeichnen. Während eines längeren Aufenthalts in Italien scheint er hauptsächlich für Federico von Montefeltre, Herzog von Urbino, gearbeitet zu haben. Nach der Rückkehr nach Spanien malt er in der Kathedrale von Toledo. Seine einzigen erhaltenen Werke sind das Polyptychon in der Kirche des Dominikanerklosters von San Tommaso di Avila und das nicht mehr vollständige Polyptychon aus dem Kreuzgang desselben Klosters, von dem zehn Tafeln im Prado aufbewahrt werden. Seine kraftvolle Kunst wird von einfachen, starken Farben charakterisiert. Er verbindet den Sinn für das Feierliche und das Mystische mit einer wachen Beobachtungsgabe für den Alltag. Seine Bilder sind voller lebhafter Ausdruckskraft, auch wenn die Eleganz der Figuren italienischer Künstler hier der Herbheit und Strenge kastilianischen Stils weicht.

„Wie eine Replik der männlichen Kompositionen des Berruguete, eine Replik von fast femininer Süße“ ist nach dem vielleicht zu strengen Urteil von Lassaigne das Werk Alejo Fernandez’ (?–1545 ca.). Man nimmt an, daß er in Sevilla geboren und deutscher Herkunft ist. Er lebte lange in Córdoba. Berufen, wichtige Arbeiten für die Kathedrale von Sevilla auszuführen, wird der Maler reich und berühmt und leitet eine emsig tätige Werkstatt, die ungezählte Aufträge ausführt. Aus ihrer Produktion blieben die Werke der besten Periode erhalten, das heißt die Arbeiten aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Unter anderem die berühmte *Jungfrau vom guten Wind und den Conquistadoren* im Indienarchiv, *Die Jungfrau mit der Rose* von Sevilla,



9 Juan de Juanes, *Das Abendmahl*

der typische *Christus an der Geißelsäule* aus dem Museum von Córdoba und das unerhört raffinierte Polyptychon von Maese Rodrigo.

Fernando Yáñez de la Almedina und Fernando de Llanos, die aus der Schule Leonardos kommen, vielleicht sogar seine direkten Schüler sind, gelten als die wichtigsten Vertreter der Renaissancemalerei in Valencia. Llanos wird zwar allgemein nur als Nachahmer beurteilt, Yáñez aber hat die Kunst des Meisters so assimiliert, daß er zu einer starken Eigenpersönlichkeit werden konnte. Das bedeutendste Werk, an dem die Maler bis zu ihrer Trennung gemeinsam arbeiteten, sind die zwölf Tafeln für den Hauptreliquienschrein der Kathedrale von Valencia. Zwei dieser Tafeln, die *Heimsuchung* und *Der Tod der Jungfrau* von Yáñez, gehören zu den wichtigsten Werken der Epoche. Der „Raffaelismus" wurde von einer Malerfamilie, den Macips, nach Valencia gebracht. Die berühmtesten von ihnen sind Juan Vicente und sein Neffe gleichen Namens, bekannt als Juan de Juanes. Auch wenn sie, besonders Juan de Juanes, sich oft nur mit Mühe von der Imitation ihres Vorbildes lösen können, so ist ihre starke Persönlichkeit doch nicht zu leugnen. Das Werk des Juan de Juanes wirkt wie getränkt von einem Manierismus, den Lassaigne „als einen Versuch, den klassischen Stil durch die Einführung des Gefühls in die Komposition zu humanisieren" definiert. Trotzdem bewahrt es Sinn für Proportionen und eine feste Struktur. Bei Luis de Morales (ca. 1510–1586), der ganz zum Manierismus gehört, überwiegt dagegen das reine Gefühl. Wir wissen wenig von seiner Herkunft, seiner Jugend, von seinem künstlerischen Werdegang. Philipp II. berief ihn zu Arbeiten in den Escorial. Aber das erste Probe-



10 Alonso Sánchez Coello, *Philipp II.*

bild gefiel ihm nicht, und so gab er den Maler frei, der von da ab ausschließlich in seinem Heimatstädtchen Badajoz arbeitete. Von seinen Zeitgenossen, die ihn „den Göttlichen" nannten, geliebt, füllte er Kirchen und Häuser mit seinen pathetischen Gemälden. Ihre Themen, die sich oft wiederholten, waren durchdrungen von Glauben, Sensibilität und scheuen Empfindungen.

Es war eine schwierige Aufgabe für Philipp II., Maler für die Ausschmückung des Escorial zu finden: es ist ihm nicht gelungen, Tizian und Veronese zu gewinnen. Greco und – mit noch mehr Berechtigung – Morales gefielen ihm nicht. Er traf jedoch eine gute Wahl mit Juan Fernandez de Navarrete, genannt „El Mudo". Mit entschiedenem Talent begabt, versuchte er, verschiedenartige Einflüsse zu vereinen und scheint manches aus der Zukunft der spanischen Malerei vorweggenommen zu haben. Sein früher Tod zwingt den Herrscher, italienische und spanische Maler zweiten Ranges zu berufen. Alonso Sanchez Coello (1515–1590) zeigt sich zwar in der Nachfolge Navarretes als zweitklassiger und höchst konventioneller Maler, in seinen Porträts ist er jedoch ein Künstler ersten Ranges.

Nach der Renaissancephase mündete die spanische Malerei auf ihrem Höhepunkt in die Bewegung der Gegenreformation und wurde in manchen Fällen sogar ihr Instrument. „Sie bewahrt den zuweilen grausamen Realismus ihrer Tradition, der aus dem Geist der spanischen Rasse geboren ist. Aber dazu findet sie Akzente einer wahrhaft neuen Kraft, um die Glut religiöser Gefühle, die göttliche Liebe, die Ekstase darzustellen."

In einer Verschmelzung von Realismus und religiösem Gefühl wird Gott in die verborgenste



11 Francisco Ribalta, *Der heilige Bruno*

Intimsphäre des Menschen aufgenommen. Freilich nicht von allen. Denn Gegensätze jeglicher Art charakterisieren Spanien und spiegeln sich deutlich – von den Formen bis zu den Farben, vom Licht bis zu den Leidenschaften – in der barocken Malerei.

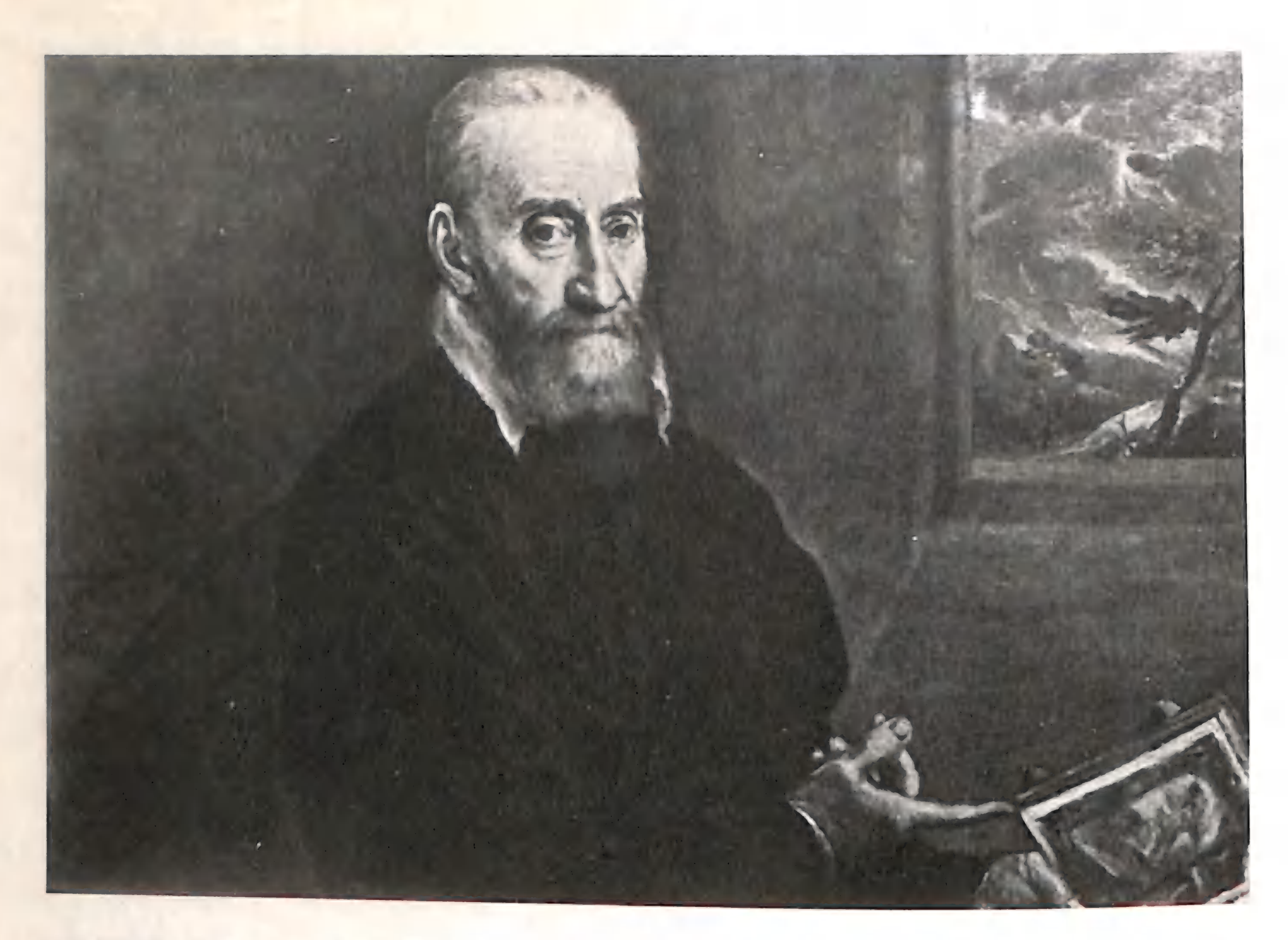
Trotz einer gewissen Einheit all dieser Maler verliert sich das Gemeinsame, sobald wir uns mit dem Einzelcharakter eines jeden beschäftigen, um deutlich differenzierten und im Grunde sehr einsamen Persönlichkeiten Platz zu machen.

Ein Valencianer, FRANCISCO RIBALTA, ist der erste, der den neuen Weg der spanischen Malerei beschreitet. Er entdeckt eine neue Welt in dem naturalistischen „Tenebrismus“ Caravaggios, in dem die sichtbare und die unsichtbare Wirklichkeit – von starken Lichteffekten unterstrichen – ihre ganze Wahrheit wiedergewinnt. Bestimmt wurden Ribalta und die anderen Maler dieser Periode von Caravaggio beeinflußt. Aber das war „gewiß nicht nur eine äußere Imitation, sondern ein innerer Impuls, der die Spanier aller Regionen trieb, dem neuen künstlerischen Ideal des Caravaggio zu folgen“ (Mayer).

Francisco Ribalta (ca. 1551–1628) war von katalanischer Herkunft, wurde aber in Castellon de la Plana in der Provinz Valencia geboren. Er kannte und schätzte das Werk des Juan de Juanes. Er kam mit der italienischen Kunst in Berührung, und in einigen seiner Bilder wirkt der Einfluß des Navarrete „El Mudo“. Er malte in Valencia im Collegio del Patriarcato und der Kirche von Algemesí und später, nachdem er seinen eigenen Stil entwickelt hatte, in der Kartause von Portacoeli.

Nach allem, was wir bisher über die Originalität und die authentische Kraft zu sagen versuchten, die die spanische Malerei seit ihren ersten hochmittelalterlichen Zeugnissen immer bewiesen hat, sollte es nicht mehr schwer sein, die These zu widerlegen, die den Erfolg El Grecos in Spanien aus einem Moment schöpferischer Leere erklären will. Es stimmt jedoch, daß DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS (um 1541–1614), von den Bewohnern Toledos EL GRECO genannt, der berühmteste Vertreter jener ausländischen Strömungen ist, die Spanien immer mit wachem Interesse aufgenommen hat. Es stimmt auch, daß andererseits El Greco den spanischen Geist so zutiefst assimiliert hat, daß er spanischer als die Spanier wurde. Werner Weisbach schreibt: „El Greco wurde einer der glühendsten Interpreten der spanischen Religiosität und war einer der Größten unter den Künstlern, die den Mystizismus symbolisierten.“

Toledo hat, mit El Grecos Augen gesehen, die große Malerei des 17. Jahrhunderts mit einer unwiederholbaren Magie der Farben und der Atmosphäre bereichert. Wir kennen nur drei Daten aus der ersten Hälfte von El Grecos Leben: seine Geburt in Candida (1541) auf der Insel Kreta, die damals unter der Herrschaft der Republik Venedig stand, seine Ankunft in Rom (1570), wo er durch eine Empfehlung von Giulio Clovio Gast des Kardinals Farnese war, und seine Erwähnung als Bürger Toledos (1577), nachdem er Rom schon etwa fünf Jahre vorher verlassen hatte. Es gibt kein Dokument, daß die widersprüchlichen Thesen über die vermutliche Herkunft seiner Familie aus Byzanz bestätigt, noch über die Anfänge seiner künstlerischen Karriere, die er vielleicht in einer der kretischen Werkstätten für byzantinische Malerei begann,



noch über seine Reisen in verschiedene italienische Städte nach dem Aufenthalt in Venedig. Die gleiche Ungewißheit herrscht über seine Werke der italienischen Periode, auch wenn die neuen Studien Pallucchinis manch wichtige Klärung gebracht haben. Guinard hat in einer Klassifizierung dieser ersten Werke, die die verschiedenen Tendenzen eines Künstlers zeigen, der sich noch nicht selbst gefunden hat, eine Entwicklung festgestellt, die uns den Übergang eines „griechisch-venezianischen" Handwerkers zum Maler „venezianisch-römischen" Stils zeigt. Nach Arbeiten in der Manier Tizians und Tintorettos folgen Werke von größerer geistiger Tiefe und plastischer Ausdruckskraft wie die *Heilung des Blinden,* die *Austreibung aus dem Tempel* in der National Gallery in London, das Porträt des *Clovio* im Museum von Neapel und einige andere.

Ungeklärt bleiben auch die Gründe, die El Greco nach Spanien brachten. Vielleicht waren es Unstimmigkeiten mit seiner römischen Umgebung, vielleicht war es der Wunsch, auf Fürsprache einiger Freunde für Philipp II. zu arbeiten.

In Toledo fand El Greco in Jeronima de las Cuevas – man weiß nicht, ob sie seine Geliebte oder seine Frau war – seine „Muse". Seine ersten Aufträge waren das Polyptychon im Kloster von Santo Domingo el Antiguo und *El Espolio* für die Kathedrale. Die Mitteltafel des Polyptychons mit der Himmelfahrt der Jungfrau befindet sich jetzt im Art Institute von Chicago. Beide Werke zeigen zwar noch die venezianische Ausbildung des Malers, sind aber bereits Zeugnisse seines Talents und Vorboten seiner späteren Ausdruckskraft.



12 El Greco, *Julius Clovius*

13 El Greco, *Die Beisetzung des Grafen d'Orgáz* (Ausschnitt)

El Greco wurde in den Escorial berufen. Vermutlich als Probestück entstand sein lange fälschlich *Traum Philipps II.* genanntes Gemälde, das später den richtigen Titel *Anbetung des Namen Jesu* wiedererhielt. 1580 bekam er endlich den offiziellen Auftrag, das *Martyrium des heiligen Mauritius und die thebaische Legion* für den Altar des Heiligen in einer Kapelle des Escorial zu malen. Das Bild wurde 1584 abgeliefert, aber es gefiel Philipp II. nicht. Vermutlich stieß sich sein klassischer Geist an der kalten Farbskala und der ungewöhnlichen Komposition, denn hier dominiert die Gruppe von St. Mauritius und seinen Hauptleuten, die den Opfertod annehmen, indessen das Martyrium selbst eine Nebenrolle bekommt. „Es gefällt wenigen", schrieb Padre Siguenza, „obwohl man sagt, er sei ein sehr kunstreicher Maler und habe ausgezeichnete Werke geschaffen."

Es war ein harter Schlag für das Selbstgefühl El Grecos, der sich mit ganzer Seele an diese Arbeit gemacht hatte und wußte, daß er mit diesem Werk alle vorhergehenden übertroffen hatte. Nachdem der König ihn großzügig bezahlt hatte, kehrte El Greco nach Toledo zurück. Sein Bild aber kam nie auf den Altar, für den es ausgeführt worden war. In Toledo, das von nun an wirklich seine zweite Heimat wurde, die „bessere Heimat" wie Paravicino schrieb, „wo er beginnt, mit dem Tod die Ewigkeit zu erlangen", fand El Greco sofort Menschen, die seine Kunst verstanden und ihr auch in all ihren weiteren seltsamen Entwicklungen folgten. Aufträge fehlten ihm nie und auch nicht treue Freunde, die sich in seiner prachtvollen Behausung im Palazzo Villena mit dem Blick auf den Tajo und die Olivenhügel um ihn versammelten.



14 El Greco, *Knabe, der Flamme anbläst*

1586 vollendete er *Die Beisetzung des Grafen d'Orgáz* für seine Pfarrkirche Santo Tomé. Lassaigne schreibt dazu: „Dieses Werk ist das vollkommene Beispiel der außerordentlichen Verschmelzung der wirklichen Welt mit seinen Jenseitsvisionen“, in welcher El Greco „enttäuscht in seinen genialen Vorgriffen auf die Zukunft – und bevor er sich in der letzten Periode seines Lebens aufs neue an sie ausliefert – versucht, sich noch stärker mit der spanischen Wirklichkeit zu identifizieren. Einer Wirklichkeit, in der er die Gegenwart des Übernatürlichen einfängt.“ Hugo Kehrer, der seit 1909 über El Greco arbeitet, beschließt in seiner kürzlich erschienenen Monographie über El Greco in Toledo mit diesem Werk die erste Periode und beginnt auch mit ihm „die Epiphanie des reifen Stils“.

Das Gleichgewicht verändert sich. Die Bilder wachsen in die Höhe. Magere Gestalten mit schmalen Gesichtern und brennenden Blicken verschwimmen auf einem Hintergrund zuweilen bleierner Farben in einem Flirren von blauem Licht. Der Raum verschwindet fast.

Von den mit Sicherheit zwischen 1591 und 1600 zu datierenden Werken sind uns erhalten: *Die Krönung der Jungfrau* aus Talavera, *San Martino* und *Santa Marina* aus der Kapelle von San José, *Die Anbetung der Hirten*, die *Verkündigung* und die *Taufe Christi* aus dem Kollegium Doña Maria de Aragon zu Madrid.

Auch in den letzten Jahren seines Lebens fehlt es ihm nie an Aufträgen. Sein Ruhm wird nie erschüttert. Der Magistrat von Toledo nennt ihn „einen der Größten seiner Kunst, in und außerhalb des Königreichs“.



15 El Greco, *Christus am Ölberg*

Aber El Greco ist allein, krank, voller Schulden, und die wichtigsten Aufträge bringen ihm nur Verdruß und die Sorge, sie nicht zufriedenstellend erfüllen zu können. Ein Prozeß um die Bilder im Ospedale d'Illescas, der sich vier Jahre lang hinschleppt, die Vorschüsse, die er – wohl wissend, daß er die Arbeit nicht vollenden kann – vom Ospedale Tavera verlangen muß, die Miete für seine neue Wohnung im Palazzo Villena, die er nicht bezahlen kann – das ist die traurige und grausame Wirklichkeit, die ihn umgibt. Dennoch findet seine Malerei einen verblüffenden neuen Aufschwung.

Er malt mit absoluter Freiheit des Duktus und der Formen. Die Körper entmaterialisieren sich, und nur durch phantastisch geblähte Gewänder offenbaren sich die geometrischen Gesetze seiner irrealen Welt in Farben von herbstlichem Glanz. *San Ildefonso* und die *Jungfrau der Barmherzigkeit* aus Illescas, die wunderbare *Himmelfahrt Mariä* von San Valente gelten als das Testament dieses „unruhigen Herzens, das vor Schätzen birst und bald aufhören wird, zu schlagen“.

Am 7. April 1614 hörte es auf zu schlagen. El Greco hinterließ viele Schulden, 200 Gemälde, fast ebenso viele Zeichnungen, viele griechische, italienische und spanische Bücher. Seitdem er auf Wunsch seines Sohnes umgebettet wurde, sind seine Gebeine verschollen. „Immaterielle Gedenksteine“ bleiben die beiden Sonette seiner Dichterfreunde, Paravicino und Góngora.

Nach dieser ersten Untersuchung der Perioden und der äußeren Einflüsse im Gesamtopus El Grecos möchten wir die Quellen eines so umfangreichen und genialen Werks näher untersuchen. Wir geben einige Ideen aus einer biographisch-kritischen Studie von Paul Guinard wieder.



16 El Greco, *Pfingsten*

El Greco hat niemals seine Herkunft geleugnet, und es ist nur zu natürlich, daß das byzantinische Erbe immer wieder in seinem Werk auftaucht. Der italienische Aufenthalt scheint zwar für lange Zeit diesen Einfluß ganz ausgelöscht zu haben, gleich nach der Ankunft in Toledo taucht er jedoch wieder auf. Beispiele dafür sind Thema und Komposition des *Espolio,* Aufteilung und Haltung der Apostel im *Mahl im Hause des Simon,* einige Elemente im unteren Bildteil der *Beisetzung des Grafen d'Orgáz.* Dazu kommt: die Struktur der Gesichter und die Starre ihrer großen Augen; die Aufteilung der Komposition in zwei Teile, einen himmlischen und einen irdischen; die fehlende Rangordnung verschiedener Episoden im gleichen Raum; die feierliche und irreale Haltung der Personen und das mangelnde Interesse für ihre Proportionen; das Fehlen der dritten Dimension. All diese Elemente sind Zeugen für den „geistigen Byzantinismus", der El Grecos Werke erfüllt.
Auch von dem italienischen Einfluß hat El Greco sich nie ganz gelöst. Kritiker verschiedener Länder haben sorgfältig die italienische Periode des Malers, ihre Werke und die Anregung durch italienische Meister studiert. Vor allem den Einfluß Tizians, der El Greco zu einem „westlichen" Maler gemacht hat: in der Pinselführung, den Farben, der Technik, im Porträtstil, der genial im Bildnis des *Giulio Clovio* bezeugt ist. Von Jacopo Bassano hat El Greco mit Sicherheit die Verlängerung der Formen und den Realismus übernommen, dessen klassisches Beispiel der *Knabe* im Museum von Neapel ist. Die Annahme, daß El Greco 1564 in Venedig auch das Atelier Tintorettos besucht habe, wird durch eine verwandte Arbeitsmethode beider Meister



17 El Greco
Apokalyptische Vision

bekräftigt: beide benutzten sie kleine Ton- oder Wachsmodelle für die Komposition ihrer Gemälde. Tintorettos Einfluß in der *Austreibung der Händler aus dem Tempel* und in der *Heilung des Blinden* steht außer Zweifel.
Auch Michelangelo und die Manieristen haben auf ihn eingewirkt. El Greco trägt ihre Vorstellungen und Formen mit sich nach Spanien, und sie finden ihren Niederschlag in der *Himmelfahrt Mariä* in Santo Domingo, in der *Anbetung der Hirten* (im Stil Bassanos) und in der *Trinità dolorosa.*
Während die venezianischen Erinnerungen langsam verblassen, findet El Greco zum Manierismus. Fast mit Sicherheit bedeutet die manieristische Phase für El Greco die Lösung eines inneren Konflikts zwischen seinem irrealen Byzantinismus und der dramatisch-dynamischen Welt der Renaissance. Ein Konflikt, der vermutlich nach der Ablehnung seines *Heiligen Mauritius* voll ausbrach.
Die Krönung der Jungfrau in Talavera, die *Immaculata von San Romano* in Toledo, das *Pfingstfest* im Prado gehören zu den Werken, auf Grund derer Kehrer El Greco „den letzten Manieristen" genannt hat.
In Toledo fand El Greco eine Welt neuer Farben und Formen. Wir sehen sie in seinen religiösen Kompositionen jener Epoche, wie auch in den prachtvollen Porträts, in denen „der individuelle Charakter und die Wirklichkeit an Bedeutung gewinnen". Die Porträts, die Velázquez für die Sammlung Philipps IV. in den Prado brachte, sind nur ein Teil dieser Produktion, aus der eines



18 El Greco, *Kardinal Tavera*

der größten Meisterwerke aller Zeiten stammt: das Bildnis des *Kardinal Nino de Tavera,* 1596 Erzbischof von Sevilla und Großinquisitor.

Daß die spanische Malerei, die sich zu jenem Zeitpunkt in einer nicht sehr glücklichen Periode befand, El Greco etwas gelehrt haben soll, ist schwer vorstellbar. Es sei denn eine gewisse Tradition, besonders die des Retabels, die sich in Spanien länger gehalten hatte, ebenso wie die Freskenmalerei in Italien. Die ganze Serie der Heiligen und Prälaten, in der sich einige Meisterwerke befinden, wie z. B. der *Erzbischof von Toledo,* ist in diesem Stil gehalten. Ebenso die machtvolle Gruppe der *Apostel* in ihren verschiedenen Repliken. Der Einklang El Grecos mit der spanischen Seele wird vor allem in der Gruppe der asketischen Bilder deutlich, auch wenn der lyrische Irrealismus El Grecos den Menschen von der Erde zu reißen scheint, um ihn mit Gott zu vereinen, während in der spanischen Tradition der Mensch in der Erwartung des Wunders lebt, das Gott zu ihm herniedersteigen läßt.

Guinard definiert den visionären Künstler als einen Menschen, der sich weniger für das Sichtbare als für seine innere Welt interessiert und Alpträume, unter denen er leidet, auf die Leinwand zu bringen versucht. El Grecos visionäre Kunstphase beginnt nach seinem 50. Lebensjahr. Aber sie kündigt sich schon viel früher an. Wir finden sie schon im Polyptychon von Modena. Auch in der *Anbetung des Namen Jesu* und im *Martyrium des heiligen Mauritius* (beide im Escorial), in dem die Gruppe nackter Körper wie eine Prozession von Gespenstern wirkt, und in einigen Details der *Beisetzung des Grafen d'Orgáz*. In der Folgezeit macht sich El Greco



19 Ribera, *Der heilige Girolamus*

an die freie Schöpfung seiner eigenen Welt. Dabei löst er sich endgültig von jedem Realismus. Die *Vision St. Johanni* und *Laokoon* sind Beispiele dieser seiner Welt, in der die Angst des Menschen vor den übermächtigen himmlischen Gewalten beschwörend deutlich wird. Hierher gehören auch die in der gleichen Periode entstandenen beiden Stadtansichten von Toledo unter einem unwirklichen Himmel.

Es ist eine „Disintegration“ der Welt, deren Erklärung wohl in einer Suche nach dem Absoluten liegt, in einem Traum von der Einheit von Materie und Geist.

Man hat El Greco lange für einen isolierten Künstler gehalten, der trotz der angedeuteten Wechselbeziehungen mit Spanien keinerlei Einfluß auf seine Zeit gehabt habe. Heute ist man geneigt, diese Ansicht zu revidieren und betrachtet mit anderen Augen die Werke einiger Künstler, die seine Lehre aufgenommen zu haben scheinen.

Betrachten wir nun das Werk JUSEPE RIBERAS (1591–1652), genannt Spagnoletto, eines Schülers Ribaltas. In Yátiva geboren, verbrachte er seine Lehrzeit bei Ribalta in Valencia. Blutjung ging er nach Italien, wo er sich anscheinend in Parma, Padua und Rom aufgehalten hat. Getrieben von der Bewunderung für die großen Werke der Renaissance, wählte er fast die gleiche Reiseroute wie Ribalta. Anschließend ließ er sich in Neapel nieder, wo er, protegiert vom Vizekönig, dem Herzog von Osuna, umgeben von zahlreichen Schülern, allgemein bewundert und verehrt, den Rest seines Lebens verbrachte. In den ersten 15 oder 20 Jahren malte er in der Art Caravaggios, den er sehr schätzte. Er übertrieb dessen Manier jedoch so stark, daß



20 Ribera, *Der Krüppel*

er mit Recht streng kritisiert wurde. Nur hat man diese Kritik, die nur auf eine bestimmte Schaffensperiode zutrifft, mit Unrecht auf sein ganzes Werk ausgedehnt. Ribera beschreibt mit Genauigkeit und ungeheurer Härte die unerfreulichsten Dinge: Schrecken, Grausamkeit, das Häßliche in vielen Formen.

Trotz dieser abstoßenden Gewaltsamkeit einer ersten, wenn auch ziemlich langen Schaffensperiode war sein Erfolg riesengroß. Er bekam so viele Aufträge, daß er oft auf fremde Hilfe zurückgreifen mußte. Der Erfolg schläferte sein künstlerisches Gewissen nicht ein, im Gegenteil, er zwang sich selbst zur Mäßigung. Seine „Läuterung" begann sogar schon während der ersten Periode: z. B. in der *Magdalena* der Akademie von San Fernando, gemalt 1626, in der es ihm deutlich auf Schönheit ankommt und deren Farbtöne fern vom Tenebrismus sind.

Zwischen 1630 und 1640 malt Ribera einige seiner besten Werke. Das Licht gewinnt in seinen Kompositionen neue Effekte und neuen Sinn. Die *Empfängnis* (Kloster der Augustinerinnen von Salamanca), die *Heilige Agnes* (Dresdner Gemäldegalerie), *Jakobs Traum* (Prado) sind drei bewundernswerte Beispiele hierfür. Das beste Werk seiner letzten Periode, an dem er mit Unterbrechungen 13 Jahre gearbeitet hat, ist *Das letzte Abendmahl der Apostel* in der Kartause von San Martino, Neapel. Vielleicht in der Vorahnung seines nahen Todes erfüllte Ribera dieses Bild mit Andacht, Trauer und Gottesfurcht, und nichts bleibt von seiner früheren Schärfe. Im Jahre seines Todes, 1652, malte er eines seiner glänzendsten und heitersten Bilder: *Der verkrüppelte Fuß* (Louvre) zeigt einen kleinen Jungen, der trotz seiner Behinderung mit der



21 Zurbarán, *Die Heilige Jungfrau als Kind*

Krücke über der Schulter voller Vertrauen dem Leben und seinem Glück entgegenzugehen scheint. Vielleicht zeigt dieses Bild mehr als jedes andere, wieviel Spanisches in der Seele Riberas lebte.

Der beste und ernsteste Vertreter der Caravaggio-Schule des „tenebristischen Naturalismus" war FRANCISCO ZURBARAN (1598–1664), genannt der „spanische Caravaggio". Geboren in Fuente de Cantos, Estremadura, verdingte er sich schon als Junge bei einem Meister in Sevilla, von dem wir nur den Namen, Pedro Diaz de Villanueva, wissen. Ohne je in der Stadt studiert zu haben, begann er schon mit 18 Jahren seine Werke zu signieren und machte sich damit einen Namen. Auch der gleichaltrige Velázquez wurde auf ihn aufmerksam. Die beiden wurden Freunde und blieben es bis ins Alter. 1629 wählte ihn Sevilla zum „Stadtmaler". 1630 beauftragte ihn Philipp IV., die *Arbeiten des Herkules* für den Palast del Buen Retiro zu malen und ernannte ihn zum „Maler des Königs". Diese Arbeit ist mittelmäßig und würde allein als Beweis genügen, daß Zurbarán nicht zum Hofmaler taugte. Nach dem Jahrzehnt seiner Reifezeit von 1630–1640 durchlebte der Maler eine Krise, die erst mit seinem Tod endete. Vielleicht war sie durch Murillos Erfolg und die beginnende Barockkunst begründet. Er schuf noch einige wenige bedeutende Werke, der Rest war Mittelmäßigkeit.

Welches waren die entscheidenden Einflüsse in der künstlerischen Entwicklung Zurbaráns? Wir wissen, daß er Autodidakt war und keine Lehrer gehabt hat, auch wenn einige seiner Werke an Vorhergehendes erinnern. Seine Kontakte mit dem Stil Caravaggios kamen wohl haupt-



22 Zurbarán, *Der heilige Ludwig Beltrán*



23 Zurbarán, *Stilleben mit Zitronen, Orangen und einer Rose*

sächlich durch Ribera, dessen Werke, bewundert und geschätzt von den Sevillanern der Zeit, in Sevilla und Andalusien zu studieren sind. Das Polyptychon von San Pietro in der Kathedrale von Sevilla, das Zurbarán 1625 malte, beweist deutlich diese Annahme.
Es ist nicht auszuschließen, daß Zurbarán früh mit Roelas und Herrera d. Ä. in Verbindung gekommen ist, die damals in Sevilla Triumphe feierten, während der Manierismus trotz Pacheco schon überlebt war. In seiner ersten Periode zeigen außer dem Polyptychon von San Pietro zwei weitere Werke das Studium und die Assimilierung Riberas in der Zeichnung, der Farbgebung und der Monumentalität des Entwurfs: *Christus an der Geißelsäule* und die *Apostel,* beide im Museum von Lissabon. Reifer sind seine späteren Arbeiten für das Franziskanerkloster San Bonaventura in Sevilla. Es sind fünf Szenen aus dem Leben des Heiligen, in der die betont düstere Farbskala von bewegten und leuchtenden Tönen belebt wird. In der Zeit, in der die großen religiösen Orden Spaniens ihre Geschichte mit Bilderzyklen zu verherrlichen trachteten, bekommt Zurbarán, der „Maler der Mönche", die wichtigsten Aufträge und verdient sich den Ruf eines großen Malers. Er malt die Mönche seiner Zeit in allen Aspekten ihres geistigen und praktischen Lebens. Die *Apotheose des heiligen Thomas von Aquin,* ein Gemälde in zwei Teilen, der obere in leuchtenden Farben, der untere dunkel gehalten, nähert sich unter all seinen Werken am meisten der Tradition. Die glückliche Mischung von Mystik und Realität in der Gestalt des Seligen lassen die *Vision des seligen Alonso Rodriguez* als eines seiner bedeutendsten Werke erscheinen. In seiner Reifeperiode, deren Stil verfeinerter und beherrschter wird, erhält Zurbarán immer neue Aufträge für Klosterzyklen: Aus dem Zyklus für die Karthäuser von Sevilla stammen *Der heilige Hugo mit den Mönchen im Refektorium* und *Der heilige Hugo mit Papst Urban VIII.* Er malt für die Karthause von Jerez. Der schönste Teil dieses Zyklus ist die *Verkündigung* mit ihrem Zug volkstümlicher Poesie, den wir zuweilen bei Zurbarán finden. Er malt elf Bilder für das Kloster von Guadalupe.

Zurbarán war nicht nur Maler des mönchischen Lebens, auch seine Stilleben, die er häufig als Schmuck in seine großen Kompositionen einfügte, sind bedeutend. Blumen, Früchte, Gegenstände gewinnen unter seinem Pinsel einen besonderen Zauber, der nicht nur in ihrer malerischen Vollendung, sondern auch in ihrer undefinierbaren Poesie liegt. Von 1640 an gewann seine Malerei an Zartheit und Lieblichkeit, aber sie verlor ihre geistige Aussagekraft.
Bartolomé Esteban Murillo (1618–1682) war schon zu Lebzeiten in und außerhalb Spaniens so berühmt, daß er für den größten spanischen Maler gehalten wurde. Sein Ruhm blieb bis zum Ende des 19. Jahrhunderts unerschüttert und bezog sich vor allem auf den Inhalt seiner Darstellungen, die von lieblicher und idealisierter Schönheit waren. Er wurde der spanische Raffael genannt und in einer Monographie aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sogar Velázquez gleichgestellt. Dann aber verblaßte sein Ruhm zusehends, und erst in unseren Tagen beginnt man, das Urteil über Murillo zu revidieren.
Murillo hatte nicht das Format Zurbaráns oder Velázquez'. Schon darum nicht, weil sein Erfolg ihn verführt hat, selbstgefällig seine schwächsten Seiten zu betonen.



24 Murillo
Obst essende Knaben

Er war einfacher Herkunft aus Sevilla, wurde mit zehn Jahren Waise und kam als Lehrling in die Werkstatt des Juan de Castillo. Seine wahren Meister aber waren, wenn auch indirekt, Roelas, Ribera und Zurbarán. Man nimmt an, daß er Sevilla nie verlassen hat. Es ist jedoch nicht auszuschließen, daß er sich auch eine Weile in Madrid aufgehalten hat. Die venezianischen Züge in seiner Malerei würden dann damit erklärt, daß er in Madrid die königlichen Sammlungen gesehen hat.

Murillo hat fast nie seine Werke signiert, und ihre Datierung ist daher sehr unsicher. Man weiß aber, daß er kein frühreifer Künstler war und daher die verschiedensten Einflüsse aufnehmen konnte. Zuerst die Anregungen Riberas und Canòs, die z. B. in seinem *San Diego von Alcalá unter den Armen* in der Akademie von San Fernando in Madrid deutlich sind. Etwa zur gleichen Zeit (1664) beginnt er mit seinen volkstümlichen Themen und ihrer unübertrefflichen Darstellung. Ihre bekanntesten Beispiele sind der *Kleine Bettler* aus dem Louvre und die *Melonenesser* aus der Münchner Pinakothek. Die raffinierten Farbskalen seiner großen religiösen Zyklen sind Zeugen von Murillos Genialität: das warme Licht im Bildnis des *Heiligen Antonius* in der Kathedrale von Sevilla; die zarten Grautöne der beiden Ölbilder der *Grundsteinlegung von Santa Maria Maggiore* im Prado; sein Ausschöpfen aller farblichen Ausdruckskraft.

Murillo ist ein großer Porträtist. Das Porträt des *Andrea de Andrade* aus dem Metropolitan Museum, New York, die *Madre Dorotea Villada* aus der Kathedrale von Sevilla und der sogenannte *Caballero de golilla* im Prado sind Beispiele für die Fähigkeit des Malers, seine Modelle mit psychologischer Schärfe zu charakterisieren.



25 Murillo
Die Unbefleckte Empfängnis des heiligen Ildefonso (Ausschnitt)

Murillo behandelte seine großen religiösen Kompositionen wie Genrebilder. Sein *Seliger Thomas de Villanova als Knabe, der den Armen von Cincinnati seine Kleider schenkt,* der *Zyklus vom verlorenen Sohn,* die großen Kompositionen für das Hospiz der Caritá in Sevilla verdanken ihren Ruhm vor allem dem Realismus der zahllosen Figuren und der menschlichen Wärme der Frauen und Kinder. Nach Lassaigne ist dieses eines der erfreulichsten Kapitel aus Murillos Werk.

Der spanische Hof zog die größten Künstler nach Madrid. Dort fand auch die Malerei des Velázquez ihren vollkommensten Ausdruck. Diego Rodriguez de Silva y Velazquez, Sohn einer Familie portugiesischer Herkunft, wurde 1599 in Sevilla geboren. Sevilla, wo er seine Lehrjahre verbrachte, ist immer in ihm lebendig geblieben.

Die Kritik spricht gewöhnlich von vier Perioden im Werk des Velázquez, die jede eine Etappe auf dem Wege zu seiner vollen Reife bedeuten. Entscheidenden Einfluß hatten dabei seine beiden Reisen nach Italien.

Erste Periode: bis 1623 Lehrzeit in Sevilla.

Zweite Periode: 1623–1629, Velázquez läßt sich endgültig am Hofe zu Madrid nieder – 1629 erste Italienreise.

Dritte Periode: nach dieser anderthalbjährigen Reise bis 1648, als er zum zweiten Mal nach Italien aufbricht.



26 Velázquez
Der Wasserverkäufer von Sevilla
(Ausschnitt)

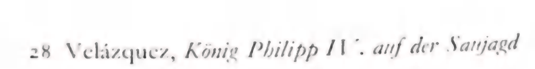
Vierte Periode: nach Rückkehr von der dreijährigen Reise bis zu seinem Tod.
Velázquez erster Meister war Herrera d. Ä. Er verließ ihn jedoch ziemlich bald wegen seines unduldsamen Charakters und trat in die Schule des Francisco Pacheco ein, der Herrera an künstlerischem Rang unterlegen, an Menschlichkeit und Bildung aber weit überlegen war. Sehr bald reichte das, was er zu lehren hatte, nicht mehr für den jungen Velázquez aus. Ihm bleibt die Genugtuung, seine großen Gaben früh erkannt zu haben. – Mit 18 Jahren heiratet Velázquez die Tochter seines Meisters Pacheco.
Die Produktion der ersten Periode zeigt, wie Velázquez sich alles aneignet, was die künstlerische Umwelt Sevillas zu bieten hatte. Von den ersten Unterweisungen Herrera d. Ä. bis zum römischen und neapolitanischen Stil. Er bekundet jetzt bereits eine deutliche Vorliebe für volkstümliche Themen, die er mit ungewöhnlichem Naturalismus behandelt. Vermutlich kannte er die naturalistischen Werke Riberas, die um 1616 nach Spanien und Sevilla kamen.
Die Bilder der ersten Periode sind sorgfältig konstruiert und bis ins letzte Detail studiert. Flutendes Licht mit Hell-Dunkel-Effekten in der Manier Caravaggios und Riberas zeigt seine immer stärker verfeinerte Sensibilität in der Beobachtung und Schilderung des Alltagslebens. In manchen Bildern aus dieser Periode, zum Beispiel im *Christus im Hause von Maria und Martha* (National Gallery) füllt sich die Szene mit isoliert behandelten Elementen, die ohne Rangordnung zu sein scheinen. Lassaigne erklärt dies mit dem Wunsch, „jedem seiner Modelle einen präzisen Sinn, Dichte und konkreten Wert" zu geben. Die Gesamtkonzeption leidet etwas



27 Velázquez, *Die Schmiede des Vulkan* (Ausschnitt)

unter dieser Tendenz. Auch wenn Velázquez in der Folgezeit jede Bildkomposition mit großem Sinn für Homogenität anlegt, bleibt es doch spürbar, wie er versucht, sich in jedes Modell hineinzufühlen und jedem seiner Züge die gleiche Bedeutung zu geben. Schon in den ersten Arbeiten von der *Unbefleckten Empfängnis* zur *Anbetung der Hirten* und dem *Hl. Johannes auf Patmos*, vom *Blinden Sänger* bis zum *Wasserträger* wird die geniale Fähigkeit des Velázquez deutlich, fremde Anregungen zu verarbeiten.
1622 reiste Velázquez nach Madrid, wo er schnell Erfolg und Protektion fand. Im folgenden Jahr berief ihn der Herzog von Olivárez, Minister Philipps IV., wieder in die Hauptstadt und stellte ihn dem König vor. Kaum in Madrid angekommen, bekam Velázquez den Auftrag, Philipp IV. zu Pferde zu malen. Das Bild wurde ein solcher Erfolg, daß man es auf einem öffentlichen Platz der Stadt ausstellte. Der Maler wurde hochgelobt, und der König nahm ihn in seine Dienste auf. So begann eine glänzende Karriere und eine dauerhafte Freundschaft. Gespräche mit Rubens, der 1628 nach Madrid kam, erweckten in Velázquez den Wunsch, Italien zu besuchen. Im kommenden Jahr wurde er ihm vom König erfüllt, der ihn so für das Bild *Der Triumph des Bacchus*, besser bekannt unter dem Titel *Los Borrachos* (Die Trinker), belohnen wollte. Das Gemälde schildert in der Tat eher eine Tavernenszene als ein mythologisches Thema.
Dieses Bild schließt die zweite Periode des Velázquez ab. Sie bringt keine deutlichen geistigen Neuheiten, aber bemerkenswerte technische Fortschritte. Velázquez' Pinselstrich wird zügiger





28 Velázquez, *König Philipp IV. auf der Saujagd*

und kräftiger, die Bewegungen schwungvoller. Beim Studium der königlichen Sammlungen hat Velázquez wohl starke Eindrücke gewonnen. Besonders von den Venezianern und Antonio Moro, an dessen Vorbild der *Infant Don Carlos* mit einem Handschuh in der rechten Hand und einer großen Goldkette auf der Brust erinnert. Er fand wahrscheinlich in diesen Malern Ausdrucksmöglichkeiten, die er schon in sich gespürt hatte, ohne sie bisher verwirklichen zu können. Vor allem den Sinn für die Wirklichkeit und die Grandezza. Während der Italienreise, die ihn außer nach Venedig und Rom nach Ferrara, Bologna, Florenz und Neapel führte, malte er wenig, studierte und kopierte aber viel und absolvierte so etwas wie eine zweite Lehrzeit. In Rom verbrachte er ein ganzes Jahr und konnte die Fresken Michelangelos und Raffaels studieren und skizzieren. In Venedig, wo er für den König Bilder aufkaufte, wurde er von der Kraft Tintorettos, Tizians und Veroneses beeindruckt. Bei der Rückkehr nach Madrid brachte er drei in Italien gemalte Werke mit: die *Schmiede des Vulkan, Das blutige Gewand Josefs* und das Porträt der *Infantin Maria, Königin von Ungarn.* Die Kunstkritik sah bisher in den Akten der ersten beiden Bilder das Ergebnis klassischer Studien Velázquez'. Im zweiten Bild wird außerdem der Einfluß Tintorettos deutlich. Nach den Studien des Diego Angulo über die Komposition der wichtigsten Gemälde des Velázquez muß diese These jedoch revidiert werden. Er bemerkt z. B., „daß in der Zentralfigur der *Schmiede* mit großer Genauigkeit die Haltung und die kräftige Muskulatur des Gefährten von El Grecos *San Maurizio* im Escorial wiederkehrt. Ebenso finden wir den männlichen Halbakt, der sich auf der linken Seite des Bildes *Das Gewand des Josef* mit erhobenem Arm schützt, identisch in der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* und in der *Heilung des Blinden* von El Greco wieder. Die Gesamtstruktur dieses Bildes und besonders die Gestalt des Jakob, ja sogar sein Ausdruck, sind deutlich inspiriert von Dürers Kupferstich *Jesus vor Kaiphas,* und dort vor allem von der Gestalt des Hohenpriesters".

Nach der ersten Italienreise beginnt Velázquez die volkstümlichen Themen der Sevillaner Jahre durch ein aufmerksames Studium des Hoflebens zu ersetzen. Seine Serie schöner Porträts beweist ein Talent, das endgültig seine frühere, vornehmlich plastische Sehweise überwunden hat. Die leuchtende Welt Madrids mit ihrem durchsichtig-zarten Licht voller Reflexe löst die harten Konturen seiner Malerei auf. Der Künstler malt in dieser Zeit fruchtbarster Entwicklung eine Reihe von Meisterwerken. Das Porträt der *Juana Pacheco,* des *Don Diego del Corral,* die drei Porträts des Prinzen Balthasar Carlos: mit einem Zwergen, zu Pferde und mit dem prachtvollen Hund zu seinen Füßen – und viele andere mehr. Der *Christus von San Placido,* der sich elfenbeinern und leuchtend in der Schönheit seiner Formen von einem dunklen Hintergrund abhebt; die *Saujagd* der National Gallery; und schließlich die *Übergabe von Breda,* gewöhnlich „Die Lanzen" genannt. De La Encina schreibt darüber: „Dieses Bild gibt uns neben dem großartigen Panorama, das so einfach ist in seiner symmetrischen Aufteilung der Hauptmassen, einen tiefen Einblick in das Wesen der Personen. Es erlaubt uns, ihren Rang allein an ihrer Haltung zu erkennen, besonders an der des siegreichen Generals, der sich gerade anschickt, von dem unterlegenen Gegner die Schlüssel der Stadt entgegenzunehmen. Seine Weite und ein



29 Velázquez, *Papst Innozenz X.*

sanftes warmes Licht machen aus diesem klaren und edlen Werk mehr eine ideale Szene als ein Kriegsbild. Sieger und Besiegte zeigen gleiche Seelengröße. Das Bild ist wie durchtränkt von philosophischem Sinn, der die unsteten Wege des Glücks in Krieg und Frieden kennt und Siegen keine übertriebene Bedeutung gibt."

1648 wurde Velázquez aufs neue nach Italien entsandt, um Kunstwerke zu kaufen und Maler für den Alcázar zu gewinnen. Er sah Venedig, Parma, Florenz und Neapel wieder und hielt sich lange in Rom auf, wo er am Hofe Innozenz' X. empfangen wurde und sein berühmtes Porträt malte.

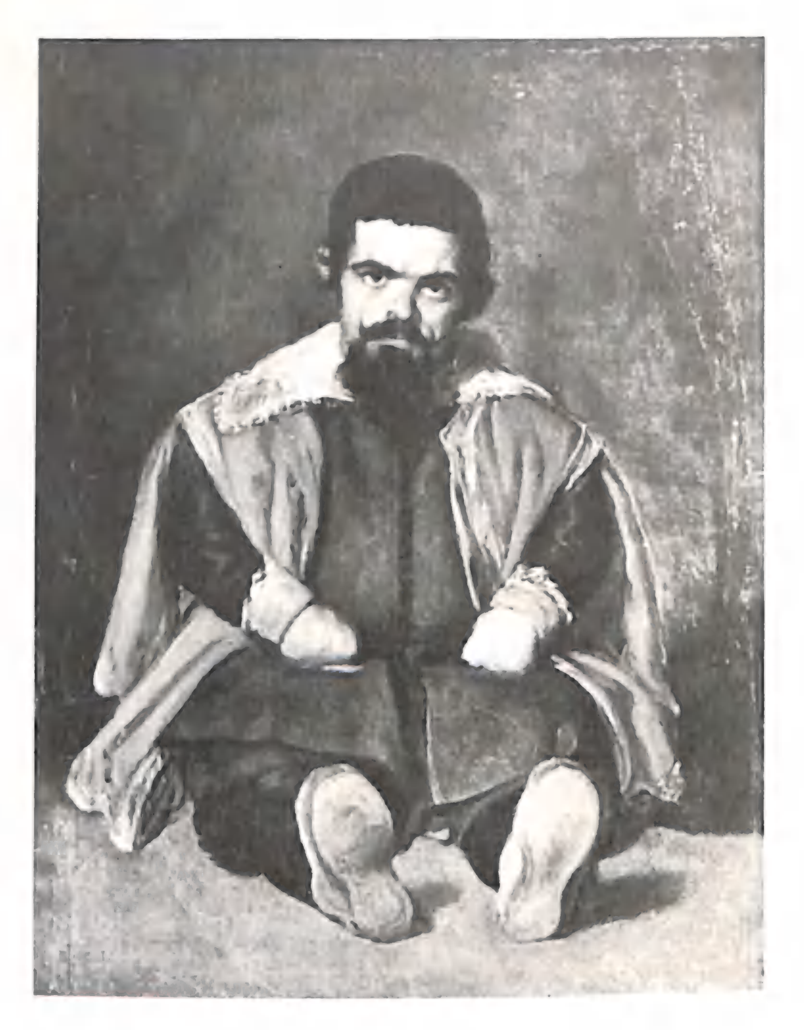
Nach der Rückkehr aus Italien (1650) beginnt die vierte Periode seiner Meisterschaft. Höchste Standesehren wurden ihm zuteil: Philipp II. ernannte ihn 1652 zum Hofmarschall, 1659 wurde Velázquez in den Adel des Santiago-Ordens erhoben. Auf der Rückreise von einem Treffen Philipps mit Ludwig XIV. (in den Pyrenäen) erkrankte er und starb im Herbst desselben Jahres: 1660.

Beispiele aus dieser reifsten Zeit sind unter anderem: *Bobo de Coria* (der Idiot von Coria) und der *Junge von Vallecas* (Prado), ausdrucksvolle Porträts von raffinierter Kunst; der *Hofnarr genannt Juan d'Austria* und andere exquisite Porträts der königlichen Familie; die *Venus mit dem Spiegel* aus der National Gallery; der *Abt St. Antonius und der Eremit St. Paulus;* die *Meninas* und *Die Spinnerinnen.* Die *Meninas* mit ihrer weisen Aufteilung, mit dem Zauber der Details und des



30 Velázquez
Die Fabel der Arachne (Die Spinnerinnen)
(Ausschnitt)

Lichts lösen jede Trennung vom Betrachter auf. Dieses Bild ist eine seltsam in sich geschlossene Welt, die uns auffordert, in sie einzutreten und gleichzeitig auf uns zuzukommen scheint.
Die Spinnerinnen, die man lange Zeit für eine Art „erneuerter realistischer Schöpfung" gehalten hat, sind nach Diego Angulo in ihrer strengen Komposition vom Gewölbe der Sixtinischen Kapelle Michelangelos inspiriert worden.
Nichts ist in Velázquez' Werk zufällig. Alles ist bewußt neu erschaffen mit der Gabe einer außerordentlichen Beobachtungskraft und einer „unvergleichlichen Sicht". Die formalen Probleme des Lichts sind überwunden, die Farbe erfüllt und symbolisiert einen idealen Raum.
In der sogenannten Schule von Madrid, die vom ausgehenden 16. Jahrhundert an etwa 100 Jahre lang Werke religiösen Charakters von bemerkenswerter Einheitlichkeit hervorbrachte, steht Velázquez auf einsamer Höhe. Seine sehr persönliche Kunst hat ihre Lehren zwar beeinflußt, aber keine wirkliche Nachfolge gefunden.
Die Schule war von spanischen Malern, die Porträtkunst und Stilleben wie ein Handwerk lehrten, und von Malern italienischen Ursprungs gegründet worden. Letztere traten für eine klassische Komposition und eine unpersönliche Darstellung ein, mit der zeitgenössische Themen ebenso behandelt werden konnten wie Themen aus der biblischen Geschichte und der Mythologie.
Zu der ersten Generation der Maler von Madrid gehören unter anderen Frate Juan Rizi und Antonio de Pereda, die Lassaigne zu den Meistern der spanischen Kunst rechnet. Frate Juan



31 Velázquez, *Der Hofzwerg Sebastiano de Morra*

Rizi ist ein Mystiker, aber es gelingt ihm dennoch, das mönchische Leben in seiner demütigen Alltagswirklichkeit zu schildern. Seine Behandlung des Lichts erinnert an Velázquez.
Antonio de Pereda malte religiöse Bilder, Schlachtszenen und Stilleben. Sein gelungenstes Werk ist wohl der *Traum des Ritters* in der Akademie von San Fernando.
Aus den folgenden Generationen verdienen Erwähnung: Claudio Coello, der ausgewogene, genau gezeichnete religiöse Gestalten in satt-barockem Stil malte, und Juan Carreno de Miranda, dessen Hauptvorbilder Velázquez und der damals in Spanien hochgeschätzte van Dyck waren. Er war vor allem ein großer Porträtist. Besonders seine Bildnisse Karls II. offenbaren in fast morbider Deutlichkeit die Krankheit des unglücklichen Herrschers. Alle Maler der Schule von Madrid sind jung gestorben. Der Tod ihres letzten Meisters, Claudio Coello, beendet 1693 die Tätigkeit dieser Schule. Es ist auch das Ende der spanischen Malerei, die erst mit Goya wieder erwachen sollte.

Schon Karl II. hatte 1692 den Italiener Luca Giordano kommen lassen, um die Deckengewölbe des Escorials zu dekorieren. Giordano, der wegen seiner verblüffenden Geschwindigkeit im Malen den Spitznamen „Mach schnell“ trug, beschränkte sich darauf, ein schon überwundenes und steril gewordenes Malschema für kurze Zeit wieder zu erneuern. Mit ihm begann die Reihe ausländischer Maler, die Philipp V. als erster Herrscher der Bourbonendynastie an den Hof berief.
Luca Giordano brachte es in zehn Jahren auf eine quantitativ gewaltige Produktion: die Kuppel-



32 Velázquez, *Das Kind von Vallecas*

malereien im Kloster des Escorial, die Deckendekoration der Haupttreppe des Klosters, die Fresken in der Hauptsakristei der Kathedrale von Toledo und eine Serie großer Ölgemälde.
Der Franzose Michel-Ange Houasse, der bis zum Jahre 1730 in Spanien gelebt hat, war einer der wenigen, wenn nicht der einzige, der sich dem Charakter des Gastlandes anpaßte. In seinen Kartons für die Gobelinmanufaktur stellt er die Geschichten des Don Quichotte und Landschaften der königlichen Schlösser dar.
Als die künstlerische Produktion Spaniens immer dürftiger wurde, gründete Ferdinand VI. in dem Versuch, die Situation zu retten, im Jahre 1752 die Akademie der Schönen Künste. Ihre Aufgabe sollte es sein, „wissenschaftliche und rationelle“ Prinzipien und Regeln zu lehren. Obgleich dieser ersten Gründung bald andere Akademien in der Provinz folgten, schien es, als sei die spanische Malerei für immer gestorben. Einige wenige interessante Maler – wie Luis Meléndez, Schöpfer minuziöser Stilleben, und Luis Paret mit seinen Hof- und Volksszenen – bleiben isoliert. Für die Deckendekorationen des neuen königlichen Palastes greift man auf Raffael Mengs und auf Giambattista Tiépolo zurück. In diesem Augenblick totaler künstlerischer Leere muß Goyas Erscheinen wirklich als ein Wunder gelten.
Etwa 500 Gemälde, 280 Aquarelle und Lithographien, etwa 1000 Zeichnungen sind die riesige Summe des Lebenswerks von Francisco José Goya y Lucientes (1746–1828), geboren in Fuentetodos bei Saragossa. Es ist schwierig, wenn nicht unmöglich, eine Definition seines Gesamtopus zu geben. Zu einer klaren Deutung und Klassifizierung kommt man nur durch die

Erforschung seiner einzelnen Lebensperioden. Denn die Erlebnisse eines Daseins voller leidenschaftlicher Kontraste und Brüche spiegeln sich in seiner Malerei.
Gassier spricht von drei Hauptereignissen in Goyas Leben: die Krankheit im Jahre 1793, die seine normale künstlerische Entwicklung unterbrach und dafür gewaltige schöpferische Kräfte freilegte; die Revolution und der Krieg, die 1808 beginnen Spanien zu erschüttern und mit ihrem Grauen das Echo unsagbaren Leidens in dem Künstler wachrufen; und die zweite Krankheit im Jahre 1819, der eine mystische Krise folgt. Goya zieht sich in sein Landhaus „Quinta del Sordo" zurück, und hier nehmen seine erschütternden Visionen Form an.
Diese drei Ereignisse spannen den Bogen der Goyaschen Kunst: die Kartons für die königliche Gobelinfabrik von Santa Barbara (1775–1791); die Fresken für die Kuppel von San Antonio de la Florida (1798); die *Erschießung vom 3. Mai* (1814); die „schwarzen Gemälde" der „Quinta del Sordo" (1820–1821). Gleichzeitig mit jedem dieser Schlüsselwerke entsteht eine Serie von Stichen: die Kupferstiche nach Velázquez, die *Capricci* (1799), die *Verheerungen des Krieges* (1810–1820), die *Desperados* (1820–1824).
Von der oberflächlichen Eleganz im Stil des 18. Jahrhunderts bis zu den revolutionärsten Wagnissen seiner Malerei finden wir als einziges konstantes Element den Menschen, der „mit seinen Freuden und Schmerzen, seinen Träumen und seiner Vulgarität, seinen Hoffnungen und seinen Halluzinationen, seiner Schändlichkeit und seiner Heiligkeit" das eine große Thema Goyas ist.
Goyas Vater war ein Vergolder und muß wohl den Ehrgeiz gehabt haben, aus seinem Sohn



33 Goya, *Der Geschirrhändler.*

mehr als einen einfachen Handwerker zu machen. So schickte er ihn vierzehnjährig in das Atelier des Malers José Luzan in Saragossa, wo er das Zeichnen erlernen sollte. Dort hat Goya ohne großen Gewinn vier Jahre lang Drucke kopieren müssen.
1763 mißglückte sein erster Versuch, in die Akademie von Madrid aufgenommen zu werden, drei Jahre später der zweite. Obendrein in allerlei Händel verwickelt, ging er nach Italien und arbeitete in Rom und Parma. Es gibt wenige Nachrichten aus dieser Zeit, aber zweifellos konnte er in Italien mehr lernen als von dem kalten Akademismus des Mengs. Nach Saragossa heimgekehrt, brachte er schon einen Namen mit und bekam einige bedeutende Aufträge. 1773 ging er nach Madrid zurück, heiratete die Tochter des Francisco Bayeu und erhielt im folgenden Jahr – nicht zuletzt dank der Empfehlungen Bayeus und Mengs' – die Aufgabe, Kartons für die königliche Gobelinmanufaktur zu entwerfen.
Die 1720 von Philipp V. gegründeten Manufakturen waren schon am Ende der Regierungszeit Karls III. im Abstieg begriffen. Erst als Mengs mit ihrer Aufsicht betraut wurde, begann eine neue Blütezeit. Er berief die besten jungen Maler und erreichte es, daß in flämischer oder französischer Tradition Themen des spanischen Volkslebens behandelt wurden. Er schuf damit eine Kunstform, die eine Zeitlang bedeutende Früchte getragen hat.
Goyas erster Versuch, eine Jagdserie für den Speisesaal der Prinzen im Escorial, gelang nur mittelmäßig. Sobald er sich aber in dieses für ihn neue Gebiet eingearbeitet hatte, übertraf er bald alle anderen. Er schilderte fast immer volkstümliche Szenen des Lebens in Madrid: *Die*

Vesper im Gras, Der Schirm, Die Kartenspieler und viele andere, im ganzen etwa 60 Kartons, die uns den ersten Glanz seines Werkes zeigen.

Goya beginnt jetzt, sich seiner Möglichkeiten bewußt zu werden. Er erhält die Erlaubnis, die königlichen Sammlungen zu besuchen, um Kupferstiche von einigen Porträts des Velázquez zu machen und ist tief beeindruckt von den dort versammelten Meisterwerken. 1779 wird er der königlichen Familie vorgestellt. Im folgenden Jahre trägt ihm sein gefühlskaltes Bild *Christus am Kreuz* die einstimmige Wahl zum Akademiker ein. Er erhält den Auftrag, eines der sieben Bilder zu malen, die der König für die Kirche San Francisco el Grande bestellt hat: *Das Wunder des heiligen Bernardino von Siena.* Es ist eine Arbeit, die Goya nicht liegt, aber sein Opfer wird belohnt. 1786 wird er zum „Maler des Königs" ernannt.

Sein erstes Porträt, Der Graf von Florida blanca, ist kein Erfolg, aber es trägt ihm wichtige Beziehungen und die Freundschaft der Herzöge von Osuna ein. Für sie hat er später 25 Bilder gemalt. Nach einem so mühsamen Anfang beginnt jetzt die Glanzperiode seiner Karriere, die trotz der Krankheit der Jahre 1792—1793 fünfzehn Jahre dauern sollte. Aus dieser Zeit stammen die sieben bezaubernden Kompositionen, die er für das Landhaus der Osuna ausführte. Zwei von ihnen, *Die Schaukel* und *Der Baum im Schlaraffenland*, übertreffen an Anmut und Farbenfrische jedes andere seiner Werke. In diese Periode gehört auch der Karton für einen nicht ausgeführten Gobelin, die *Pradera de San Isidro,* „eine wahre Apotheose Madrids, seines Volkes und seines Lichtes".



34 Goya, *Corrida im Dorf*

1789 ernennt der neue König Karl IV. Goya zum „Kammermaler". Fast gleichzeitig werden viele seiner liberalen Freunde wegen der Französischen Revolution vom Hof verwiesen. In Goya wächst eine dumpfe Rebellion gegen die Ideen und das Milieu, in dem er bisher gelebt hat. 1793 erkrankt er schwer und bleibt nach furchtbaren Qualen völlig taub. Sein Leben und seine Werke sind von nun an gezeichnet von dieser Leidenszeit. Seine dennoch ungebrochene Tatkraft lag wohl in seinem ständigen Bedürfnis, sich selbst zu erneuern.

Nach Madrid zurückgekehrt, malt er elf Bilder für die Akademie von San Fernando, die, wie er selbst in einem Brief bestätigt, „der Laune und der Erfindung" weiten Raum geben und die ersten Zeugnisse einer neuen Kunst von „tragischer Intensität" sind. Man nimmt an, daß die *Prozession der Flagellanten,* die *Corrida im Dorf* und die *Szene aus der Inquisition* zu dieser Gruppe gehören. 1794 und 1795 folgen drei großartige Porträts: *La Tirana* mit dem unglaublichen Gewand, dessen Transparenz und Leichtigkeit seine virtuose Technik bezeugt; *Francisco Bayeu* in einer bewundernswerten Skala von Grautönen gehalten; *Die Herzogin von Alba* im Triumph ihrer stolzen Schönheit. Dieses Porträt ist noch aus einem anderen Grunde hochberühmt. Es ist das einzige Zeichen von dem Verhältnis Goyas zu der meistbeachteten Frau am spanischen Hofe, über das es sonst nur Vermutungen, aber kein sicheres Dokument gibt.

1799 veröffentlicht er die *Caprichos* (80 Kupferstichblätter und Radierungen). In der Ankündigung an das Publikum lesen wir: „Der Autor war überzeugt, daß man der Malerei das Urteil über menschliche Irrtümer und Laster anvertrauen dürfe." Goya hat etwa fünf Jahre an diesen,



35 Goya, *Die guten Geister* (aus Los Caprichos)

in den verschiedensten Techniken ausgeführten Tafeln gearbeitet, denen zahlreiche vorbereitende Zeichnungen vorangegangen waren. Sie waren als eine Art „didaktisches Werk" in der allerstrengsten Tradition der Aufklärung gedacht. In Wirklichkeit aber stoßen sie in die Welt der Leidenschaft, des Fluchs und des Inkubus vor, öffnen – nach Gassier – dem Irrationalen die Tür und kündigen einen totalen Bruch mit der klassischen Ästhetik an. Der bedeutendste Auftrag, den Goya nach seiner Ernennung zum „Ersten Kammermaler des Königs" empfing, kam fast gleichzeitig mit seiner endgültigen Lösung vom Hof. Es waren die Fresken für die Kirche San Antonio de la Florida, ausgeführt von 1798–1801, einige Porträts des Königs und der Königin und die große *Familie Karls IV*. Die Fresken sollten das Leben des heiligen Antonius von Padua darstellen. Goya wählte die Szene, in der der Heilige einen Toten auferweckt, um einen unschuldig Verklagten zu rechtfertigen. Dabei versetzte er die Handlung in „sein" Spanien des 18. Jahrhunderts und stellte die Zeugen des Wunders – wohl mit Reminiszenzen an Mantegna und Tiepolo – hinter die Balustrade: eine Menge volkstümlicher Persönlichkeiten der verschiedensten Typen. In 120 Tagen beendete Goya wie in einem Rausch dieses Meisterwerk in einer modernen, unerhört eindrucksvollen Sprache fern aller Konventionen, traditioneller Regeln und Kunstkniffe. Nach dieser glänzenden Periode zieht sich Goya in stiller Sammlung zurück. Er malt noch viele Porträts auf Bestellung, widmet sich aber hauptsächlich der Zeichnung, so als wolle er eine Reserve für seine künftige Arbeit vorbereiten.
1808 fallen französische Soldaten in Spanien ein. Der Hof löst sich durch einen Betrug Napoleons

auf. Das Volk erhebt sich und setzt sich mit unerhörten Opfern zur Wehr. Goya, der nach dem Fall Saragossas nach Fuentetodos floh und dort mit von dem erlebten Grauen zerrissener Seele bis zum Beginn des Jahres 1809 lebte, befand sich in einer widersprüchlichen Situation. Er liebte sein Land und sein Volk zu sehr, um nicht ihre Gefühle zu teilen. Als Sohn des spanischen Volkes hätte er mit der Waffe in der Hand Gewalt mit Gewalt vergelten müssen. Als Liberaler aber, der sich nach Reformen sehnte, wurde er von Frankreich und seinen neuen Freiheitsideen angezogen. Dieser Gewissenskonflikt lebt in seinen Werken jener Zeit. Während er unter Josef Buonaparte und Ferdinand VII. seine offizielle Arbeit fortsetzt, zeigen die *Verheerungen des Krieges* und viele Zeichnungen seinen Haß auf Tyrannen, Gewalttaten und Massaker. Der Eindruck der *Verheerungen des Krieges* saß so tief in ihm, einige Erinnerungen blieben so lebendig, daß er noch im Jahr 1814 seinen *2. Mai an der Puerta del Sol* und *Die Erschießung vom 3. Mai* malen konnte. Bewundernswerte Synthesen aller schrecklichen Episoden, die er in Stichen und Zeichnungen geschildert hatte. In dem ersten Bild werfen sich Männer und Frauen ohne Führung und fast waffenlos einem starken, wohlorganisierten Heer entgegen. Das zweite Gemälde zeigt eine Gruppe verurteilter Aufständischer. Es ist Nacht. Die Szene wird unheimlich von einer großen Laterne erhellt. Das Exekutionskommando gibt kaltblütig Feuer. Einige der Verurteilten liegen schon entseelt und blutend am Boden, die anderen erwarten mit vor Grauen entstellten Gesichtern das gleiche Los. Die Farben sind grell im Schlaglicht der Laterne. Die Figur mit den erhobenen Armen und dem starren Blick in einer Geste des Zorns, des Schreckens



36 Goya, *Die Herzogin von Alba*

und der Herausforderung ist die grandiose Darstellung des anonymen Heroismus des spanischen Volkes.

Während des Krieges hatte Goya viele Porträts von nicht immer hoher Qualität gemalt. Die schönsten Bilder dieser Periode sind das Bildnis des Enkels Mariano und andere Kinderbilder von melancholischer Zärtlichkeit. Das Porträt des *Juan Antonio Llorente*; das der *Doña Sabasa García*, zwei Bilder der Schauspielerin *Antonia Zarate* und drei Frauenbilder von großer Lieblichkeit.

Als im Jahre 1812 Goyas Frau stirbt und er nun ganz allein ist, beginnt er, ein Inventar seines Besitzes aufzustellen und ihn mit seinem Sohn zu teilen, der schon 1806 mit seiner Frau das väterliche Haus verlassen hatte. Der Sohn erhielt außer dem Haus, der Bibliothek, etwa achtzig Drucken und Bildern aus eigener Hand, die Goya im Hause hatte: zwei Porträts, die Serie von dem *Banditen Maragato*, den *Koloß*, *Die Wasserträgerin*, eine Serie der *Verheerungen des Krieges*. Zu ihr gehört das *Pestkrankenhaus*, dessen unerhört kühner Lichteffekt – ein grelles Licht erhellt die düstere, drückende Atmosphäre – dieses Bild zu einem von Goyas Meisterwerken macht. Zu dem Erbteil des Sohnes gehört schließlich noch eine Serie von Stilleben, voll von aggressivem Realismus.

Bei seiner Rückkehr nach Madrid 1814 erwartete Goya ein schwieriger Rehabilitierungsprozeß. Ferdinand VII. soll, bevor er ihn wieder in seine Dienste aufnahm, gesagt haben: „Ihr habt den Galgen verdient." Nach allen Hoffnungen, die die Spanier in einen sozialen Frieden,



37 Goya, *Und kein Mittel gibt's dagegen*

Gerechtigkeit und Fortschritt gesetzt hatten, weigert sich der König, die Konstitution von 1812 anzunehmen und beginnt eine absolutistische Herrschaft voller Rachemaßnahmen und Unterdrückung. Er setzt sogar das Inquisitionsgericht wieder ein. 1815 wird Goya fünf obszöner (!) Bilder wegen vor die Inquisition berufen. Die Gemälde, zu denen die beiden berühmten Majas gehören, waren unter seinem in Godoy beschlagnahmten Besitz gefunden worden. Er kommt glimpflich davon, vermutlich durch die Intervention eines mächtigen Gönners. Aber sein Unwille findet sehr bald in einer Serie von Kupferstichen Ausdruck, ein Nachtrag zu den *Verheerungen des Krieges*, in der er seine Gefühle über die ausländische Invasion und die politische Unterdrückung offen ausspricht.

Er malt noch einige mittelmäßige Porträts. Es mag an seiner Müdigkeit gelegen haben oder auch an seinem fehlenden Interesse für eine mondäne Arbeit, die wenig mit seinen persönlichsten Anliegen zu tun hat. Seine Auftraggeber wenden sich von ihm ab und gehen zu Vicente Lopez über.

Bemerkenswert sind dagegen die beiden Selbstbildnisse von 1815 im Prado und in der Akademie von Madrid, in denen sich das Drama der ganzen Menschheit zu spiegeln scheint. Dabei stellt sich der Künstler nicht ohne Eitelkeit jünger dar, als er ist. Der Grund liegt wohl darin, daß eine andere Frau, Leocadia Weiss, in sein Leben getreten ist.

1816 kehrt Goya mit den Kupferstichen der *Tauromachia* zu seiner alten Vorliebe für volkstümliche Szenen zurück. In ihnen schildert er die berühmten Stierkämpfe, die er miterlebt hat.



38 Goya, *Christus am Ölberg.* 1819

Taubheit und Einsamkeit nehmen zu. Goya scheint sich immer mehr in sich selbst zu verschließen. Nach einer Reise nach Sevilla im Jahre 1817, wo er eine unbefriedigende Arbeit, *Die heiligen Giusta und Ruffina,* ausführt, kauft er im Jahre 1819 einen Landbesitz mit einem sehr schönen Haus. Der Name „Quinta del Sordo" (Haus des Tauben) scheint nicht von der Gegenwart Goyas zu stammen, sondern – wie der Marquis del Saltillo kürzlich entdeckt hat – von einem benachbarten Landstück, das seit langem diesen Namen trug.

Bevor Goya am Ende dieses Jahres schwer erkrankte, malte er zwei sehr bedeutende Bilder für die Kirche San Antonio: *Das letzte Abendmahl des heiligen José de Calasanz* und *Christus in Gethsemane.* Obwohl er immer schon religiöse Themen gemalt hatte, scheint Goya hier zum erstenmal mit ganzer Seele in die Tiefe des göttlichen Mysteriums einzudringen. Es war wohl die Krankheit, die ihn in einer Art metaphysischer Angst unbewußt trieb, Hilfe in einer höheren Gewißheit zu suchen.

Aus den Jahren 1820–1823 gibt es kaum eine Notiz über sein Leben, wohl aber zwei ungewöhnliche Zeugnisse, die Serie der *Desperados* und die *Schwarzen Gemälde* aus der „Quinta del Sordo". Lassaigne beschreibt dieses Haus: Ein großes Zimmer im erhöhten Erdgeschoß diente als Eß- und Wohnzimmer. An beiden Seiten der Tür waren die folgenden Szenen dargestellt: Eine als Maja gekleidete Frau, die sich an einen riesigen Stein lehnt, und der *Alte Mönch,* ein bärtiger Mann, der sich auf einen Stock stützt, während ein Dämon ihm in sein taubes Ohr heult. Gegenüber *Saturn, der eines seiner Kinder verschlingt,* und *Judith und Holofernes.* Auf den Seiten-



39 Goya, *Phantastische Vision*

wänden die beiden großen Szenen der *Klause des heiligen Isidor* und des *Aquelarre,* die eine Synthese des bisherigen Werks Goyas bedeuten.

Im oberen Stock hatte Goya sein Atelier. Neben der Tür hing *Der im Sand begrabene Hund* und vermutlich darüber *Die alte Frau bei der Suppe*; gegenüber die *Zwei Frauen, die über einen Mann lachen* und die *Lektüre.* An den beiden Seiten *Das Schicksal,* auch die Parzen genannt, und *Der Streit,* gegenüber *Der Pilgerzug zur Quelle des heiligen Isidor* und die *Phantastische Vision,* in der ein helles Gebäude sich im Hintergrund der Landschaft auf einem steilen Felsen erhebt. Es ist ein Thema, das Goya oft verfolgt hatte: das Motiv einer idealen Stadt, die nur aus der Luft zu erreichen ist, indessen alle Schicksalsmächte den Flug belauern.

In dieser seiner Welt verschlossen, kümmerte sich Goya nicht mehr um die Ereignisse, die sein Land erschütterten. Ihn packt jedoch die Furcht, als im Jahre 1823 das konstitutionelle und liberale Regime, das 1820 die Zwangsherrschaft in Spanien gemildert hatte, mit der Aussendung der „Hunderttausend Söhne des heiligen Ludwig" endet, die die französische Monarchie zur Stützung des Absolutismus schickte. Die Reaktion der Spanier ist so leidenschaftlich und haßerfüllt, daß sogar der Herzog von Angoulême wegen der Unruhe, des Terrors und der Unzufriedenheit, die sich überall verbreiteten, an Ferdinand VII. appellierte.

Goya fürchtet den Ärger, den ihm die *Verheerungen des Krieges* und die kompromittierenden Zeichnungen einbringen können, die in Mengen sein Atelier füllen. So vermacht er die „Quinta del Sordo" seinem Enkel Mariano und verbirgt sich bei einem Freund aus Aragon. Am Tage

nach der Amnestie vom 1. Mai 1824 erbittet er vom König die Erlaubnis, nach Frankreich fahren zu dürfen. Dabei verbirgt er die politischen Gründe seiner Reise unter dem Vorwand, eine Kur in Plombière machen zu müssen.
Er kommt allein in Bordeaux an – Leocadia Weiss und ihre beiden Kinder folgen erst im September nach. Trotz Taubheit und Alter erfüllt ihn das neue Land mit Begeisterung. Er verbringt zwei Monate in Paris: er besucht den Louvre, das Palais de Luxembourg, vor allem aber den Salon, in dem unter anderen Delacroix, Ingres und Constable ausstellen. Dann kehrt er nach Bordeaux zurück und beginnt, umgeben von vielen Freunden, wieder seinen Arbeitstag. Stiche, Zeichnungen, Porträts. 1826 begibt er sich nach Madrid, um seine Geschäfte in Ordnung zu bringen. Während dieses Aufenthalts wünscht der König, daß sein Nachfolger, Vicente López, sein Bildnis malt.
Seine beiden letzten Bilder, das *Milchmädchen von Bordeaux,* in einer fast impressionistischen Technik gemalt, und das unvollendete Porträt des *José Pio de Molina* bestätigen die These des Sánchez Cantón: daß Goya nämlich die moderne Malerei vorausgeahnt habe. Er starb am 16. April des Jahres 1828 und wurde in der Kirche San Antonio de la Florida unter den herrlichen Fresken beigesetzt, in denen er „sein“ Volk geschildert hatte.
Die Behauptung, daß die Zeitgenossen Goyas Kunst ferngeblieben seien und er keine Schüler gehabt habe, stimmt nur teilweise. Mit dem Abstand der Jahre verschwinden zwar auch die letzten Versuche, seine unerhört persönliche und vertiefte Kunst nachzuahmen, in einer ersten



40 Goya, *Selbstbildnis*

Periode aber ist sein Einfluß auf die spanische Malerei unübersehbar. Joaquin Inzás Porträts könnten manchmal mit Goyas verwechselt werden. Augustin Esteve kopierte die Werke des Meisters und verbesserte dabei seine Technik so stark, daß er ein bedeutendes eigenes Werk hinterlassen konnte. Unter den jüngeren Malern ist Asensio Julia, genannt „El Pescadoret“, ein Schüler Goyas, der in der Kriegszeit mit ihm zusammen gearbeitet hat und später Bilder sehr persönlichen Charakters malt.
Mit der Rückkehr Ferdinands VII. nach Spanien lebte die Akademie wieder auf. Unter den neuen Künstlern, mit denen er sich umgab, vertrat Vicente López in „der Perfektion den Geist der offiziellen Malerei“ des 18. Jahrhunderts. Er hat eine Reihe von Porträts bekannter Persönlichkeiten hinterlassen, in denen er sich zwar nicht um psychologische Feinheiten kümmerte, dafür aber mit virtuoser Genauigkeit jedes Detail behandelt hat.
José de Madrazo war ein „neoklassizistischer Reformator“. Er übte eine wahre Diktatur auf das künstlerische Leben seiner Zeit aus, indem er verlangte, daß nur die klassische Kunst zu studieren und nachzuahmen sei. Es war sein Ehrgeiz, die Rolle Davids in Spanien zu spielen, der ihm jedoch um zwanzig Jahre voraus war.
Auch die Romantik kam trotz Goyas Lehren verspätet nach Spanien. Der Meister der Milieu- und Landschaftsmalerei war Jenaro Pérez Villaamil. Der einzige Vertreter der in der Romantik beliebten Historienmalerei war Eduardo Rosales, der jedoch nur in den Entwürfen für seine Gemälde Bedeutendes geleistet hat.

In der Ausstellung, die das „Liceo Artistico y Literario“ von Madrid im Jahre 1846 organisierte, wurden als Huldigung an Goya dreizehn seiner Bilder gezeigt. Und nun bildet sich eine ganze Gruppe von Jüngern und Bewunderern, die, von seinem Werk bezaubert, sich fast mit Rage daranmachen, es zu kopieren, seine Themen wieder aufzunehmen und eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration in ihm zu finden.

Seine begeistertsten Anhänger waren Federico Lameyer, den besonders die anekdotischen und pittoresken Seiten Goyas anzogen, und Eugenio Lucas, den seine Eleganz und seine schon fast impressionistischen Lichteffekte als eine starke Künstlerpersönlichkeit ausweisen.

Mariano Fortuny, dessen kleine historische Szenen ihm in seiner kurzen Lebenszeit einen gewaltigen Publikumserfolg eintrugen, zeigt nur in seinem Interesse für malerische Effekte den Goyaschen Einfluß.

Nach Abschluß der romantischen Periode folgen etliche Maler, die mit unterschiedlicher Qualität und beträchtlicher Verspätung die neuen Wege der Malerei beschreiten, die in anderen Ländern schon seit längem begangen wurden.

Schließlich wurde aus der Fülle fremder Anregungen der „Modernismus“ als gültiger Stil aufgenommen. Neben dekadenten Zügen brachte diese Richtung auch einige authentische Kunstwerke hervor. Isidro Nonell ist der beste Vertreter einer neuen malerischen Sicht. Er zeichnet im Rahmen großartiger Landschaften die Realität des Lebens, vor allem seine negativen Seiten. Nach ihm sinkt die spanische Malerei wieder zu einem Kompromiß ab und wehrt sich, die



41 Picasso
Junge Damen aus Avignon (Studie)

Neuerungen anzunehmen, mit denen Picasso auf internationaler Ebene begonnen hatte. Nur Ignacio Zuloaga setzt sich mit Talent und Temperament auch in Frankreich durch und feiert in neuem Stil Spaniens Wesen und Wert.

Um in der hier notwendigen Kürze ein möglichst klares Bild Picassos geben zu können, folgen wir dem Buch von Maurice Raynal, der aus der Erfahrung einer fünfzigjährigen Freundschaft sein Leben und Werk beschrieben hat.

Pablo Picasso wurde am 25. Oktober 1881 in Malaga geboren. Sein Vater José Ruiz Blasco ist baskischen Ursprungs, die Mutter Maria Picasso stammt aus Andalusien. Von seinem Vater, der Malunterricht gab, konnte der junge Pablo sehr bald nichts mehr lernen, denn schon mit vierzehn Jahren malte er ein museumsreifes Bild. Bis zu seinem achtzehnten Lebensjahr arbeitete er in Spanien. Aber die stereotype Lehrmethode der Kunstakademie von Barcelona bringt ihn dazu, die Bilder, die er dort malen muß, zu hassen. Sie haben nichts mit seinem Bedürfnis zu tun, seine allerpersönlichsten Visionen in Bildern auszudrücken.

Schon bei seiner ersten Reise nach Paris im Jahre 1900 entscheidet sich sein Schicksal: der Charme der Stadt, ihre Museen, die vielen Freunde, die er dort findet, werden ihn nicht mehr loslassen. 1901 kehrt er für kurze Zeit an die Seine zurück, und es entstehen seine Bilder *Knabe mit Taube* und *Longchamp*. Es beginnt die „Blaue Periode“, in der das Alltagsleben sich, wie in dem *Paar* und der *Kauernden Frau*, in einer beunruhigenden Monochromie abspielt. 1904 läßt sich Picasso endgültig in dem berühmten Atelier der Place Ravignan Nr. 13 in Paris

nieder. Es sind die Jahre der „Rosa Periode". Seine Gestalten, in weniger düsteren Farben gehalten und von ungeheurer Formreinheit, bekommen einen gelösteren Ausdruck. Die *Akrobatenfamilie* und der *Sitzende Harlekin* sind Beispiele des Übergangs zu einem „plastischen Lyrismus". Der definitive Bruch mit der realistischen Kunst steht kurz bevor. Die Begeisterung für die Negerkunst führt Picasso zu einem neuen Begriff des Bildes als einem von jeder Darstellung der Natur gelösten Objekt.

Die *Demoiselles d'Avignon* gelten in der Kunstgeschichte als der Aufbruch zum Kubismus: Die Wirklichkeit wird auseinandergenommen, um analysiert und in fast geometrischen Elementen, die an der Oberfläche die drei Dimensionen herstellen, wieder zusammengesetzt zu werden – eine neue Art der Plastizität. Seit 1908 steht Picasso zusammen mit Braque an der Spitze der kubistischen Richtung.

Es folgen: die analytische Phase *(Le réservoir de Horta de Ebro)*, die synthetische Phase *(Mädchen mit Mandoline)* und die hermetische Phase *(Der Klarinettenspieler)*.

Die „papiers collés" und die entzückende Serie „Ma jolie" sind ein Versuch, die Funktion der Farbe zu rehabilitieren. Auf dem Höhepunkt des Kubismus bevölkert ein Zug hieratischer Gestalten aufs neue seine Bilder. Und schließlich kommt die letzte kubistische Periode, deren plastische Reinheit unübertrefflich ist.

1917 nimmt Picasso auf Fürsprache Cocteaus hin die Einladung Diaghilevs an, in Rom die Szenenbilder und Kostüme für sein Ballett „Parade" zu entwerfen. Dieser und die folgenden



42 Picasso, *Harlekin*

Kontakte mit der Welt des Theaters erwecken zusammen mit dem Besuch der römischen Museen klassische Erinnerungen in Picasso, die er, wie immer, genial belebt.

Die wundervolle Zeichnung *Frau mit Kind* aus dem Jahre 1922 ist ein Beispiel, wie Picasso den traditionellen Klassizismus überwindet.

In dem ständigen Versuch, die Grenzen des Menschlichen zu sprengen, malt er eine Serie maskierter Gestalten und resümiert in der Unbeweglichkeit ihrer Gesichter alle plastischen und dynamischen Elemente. Den gleichen Effekt haben die beiden Porträts seines Sohnes Paul und der *Harlekin*.

Die ersten Zeugnisse des Surrealismus im Jahre 1925 machen keinen Eindruck auf Picasso, obgleich er sich klar darüber ist, daß er selbst indirekt diese Richtung ins Leben gerufen hat. Er scheint mit seinen letzten kubistischen Kompositionen die rein plastischen Möglichkeiten bis zum Letzten erschöpfen zu wollen. Gleichzeitig führt er in der sogenannten „di Dinard"-Periode die neue Erfahrung dynamischer Ausdrucksformen fort und beendet sie mit den *Drei Tänzerinnen*.

Seiner Hand nunmehr ganz sicher, aber erfüllt von der Ungenügsamkeit des genialen Künstlers, kehrt er kurz darauf wieder zu einer neuen Darstellung der Wirklichkeit zurück.

Zwischen 1931 und 1937 entsteht Picassos Interesse für die Metamorphose. Er illustriert nicht nur Ovids Metamorphosen; das Phänomen der Verwandlung zieht ihn so stark an, daß er versucht, es malerisch auszudrücken. Figuren verwandeln sich in Zeichen, in ein Spiel glänzender



43 Solana
Das Gastmahl des Pombo

Farben und harmonischer Linien. In der Verzweiflung über die Tragödie Spaniens endet diese Periode 1937 mit *Guernica*. Sein instinktiver Haß auf den Krieg lebt in den nun folgenden Bildern, z. B. in der *Katze mit Vogel* und dem *Ochsenschädel* mit ihren düsteren Farben und der strengen Zeichnung. In der gleichen Zeit malt er Kinder, Landschaften, weibliche Bildnisse von zarter Heiterkeit.

Der Kubismus steht am Ende der ästhetischen und technischen Revolution, die Picasso, Braque, Gris und Léger in den Jahren zwischen 1907 und 1914 vollzogen hatten. Er war eine Reaktion gegen die Nachahmung und hatte zum Ziel, die Darstellung von Landschaften, Menschen und Stilleben in geometrische Figuren, wie Kuben, Pyramiden und Prismen, zu übersetzen.

Juan Gris, geboren 1887 in Madrid, ist der Hauptvertreter der synthetischen Phase der letzten der drei Perioden des Kubismus. Er ist seit 1906 freundschaftlich mit Picasso verbunden und bringt als seinen Beitrag einen klassischen Zug in die kubistische Kunst. Er verlangt für jedes Bild eine Grundzeichnung, macht sie zur Basis der Bildstruktur und versucht so, die Konstruktion zu objektivieren, deren verschiedene Ebenen bei ihm nur teilweise ihren beschreibenden Wert verlieren. „Zuerst organisiere ich mein Bild, dann ordne ich die Gegenstände nach ihrem Wert ein. Mein Ziel ist es, neue Gegenstände zu erschaffen, die mit keinem anderen Objekt der Wirklichkeit verglichen werden können."

Der traditionelle Charakter seines Werkes wird in dieser Eintragung bezeugt, denn sie beweist, wie Gris im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen die Gegenstände bewußt individualisiert, „um

zu vermeiden, daß der Betrachter des Bildes es selbst tue und daß die Summe von farbigen Formen ihm ein anderes als das vorgesehene Bild suggeriert". Seine Stilleben, die einen hohen Grad der Vollkommenheit erreichen, bestätigen diese These.

In dem Augenblick, in dem die neuen Kunsttheorien keine nationalen Grenzen mehr kennen, wirkt José Gutiérrez Solana, 1886 in Madrid geboren, wie ein Rückkehrer in eine rein spanische Tradition. Seine Malerei schildert die Passionen seines eigenen Lebens, das zwielichtige Milieu von Orten, die er zu frequentieren liebte, die rohesten Vergnügungen, das Laster der Unterwelt. Dabei gelingt es ihm, Ängste und Verzweiflung eines ganzen Volkes mit größter Kraft und einfachster Technik darzustellen. Er entdeckt das Unheimliche in bedeutungslosen Details und verleiht lebendigen Gestalten eine so extreme Gleichgültigkeit für ihre Umgebung, als seien sie Dinge, nicht Personen. Das Individuum scheint aufgehoben zu werden und Sammelbegriffen Platz zu machen: Gruppen von Freunden, Komparsen, Masken. Ein Beispiel unter vielen anderen sind seine *Chorsängerinnen*. Sein Werk besitzt nach Lassaignes Beschreibung Farben voller Transparenz, ferne Reflexe und eine gründliche Beleuchtung, die aus einer anderen Welt zu stammen scheinen.

Joan Miró, 1893 in Montroig bei Tarragona geboren, hat sich mit allen Kunstströmungen seiner Zeit beschäftigt, und ist doch mit seinem Werk, das die Freiheit und die Jugend verherrlicht, nirgends ganz einzuordnen. In den ersten Jahren einer weltabgeschiedenen, stillen Arbeitsperiode werden ländliche Themen harmonisch und in durchdachten Kompositionen dargestellt,

die eine tiefe Kenntnis der katalanischen Kunst präromanischer und romanischer Zeit zeigten. Das hier wiedergegebene *Dorf Montroig* ist eine Komposition von großer Dichte, in der in ungewöhnlicher Weise die verschiedenen Ebenen in verschiedenen Graden des Realismus wiedergegeben sind. Von der fast abstrakten Stilisierung der ersten Ebene geht es unvermittelt in den fast photographischen Realismus des Dorfes über.

Die surrealistische Erfahrung führte Miró dann zu verfänglichen und erregenden Entdeckungen, die von kindlicher Begeisterung erfüllt sind, zu ständigen Verwandlungen in einer neuen Ausdrucksform, deren Lebendigkeit und Farbskala auf aggressiv koloriertem Hintergrund den Betrachter ergreifen, ohne daß er sich rationell über das Wesen seiner Ergriffenheit klar wird.

Trotz seiner Exzentrik ist Salvadore Dali, 1904 in Figueras bei Barcelona geboren, ein authentischer Meister. Nach einer ganz undoktrinären Ausbildung, mit Interessen, die von Philosophie über Kubismus und Futurismus bis zur metaphysischen Kunst reichen, kommt er 1929 nach Paris, lernt dort Picasso kennen und gelangt durch Miró in den Kreis der Surrealisten. Während seiner vielseitigen Tätigkeit, die ihn zur Dichtung, zum Film und zum Theater führt, illustriert er die *Chants de Maldoror* von Lautréamont und arbeitet gleichzeitig mit Hilfe von philosophischen und psychoanalytischen Begriffen an einer neuen Methodologie.

Eine Italienreise im Jahre 1937 führt ihn zu den Prinzipien der Renaissancekunst und allmählich zum Klassizismus zurück. Die surrealistischen Freunde sagen sich von ihm los, und Breton nennt Dalis neue Technik „ultrarückständig und akademisch“. Nach einem langen erfolg-

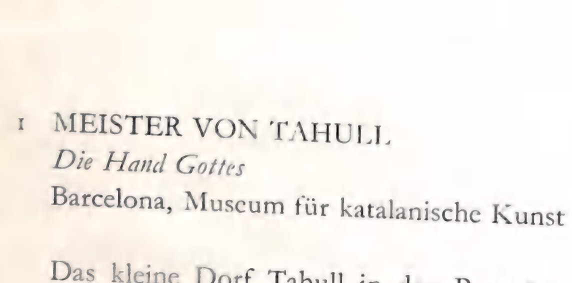


44 Miró, *Das Dorf Montroig*

reichen Aufenthalt in den Vereinigten Staaten, wo er auch die Mode und die Reklametechnik stark beeinflußt, findet der oft Mißverstandene in Spanien neue Nahrung für einen malerischen Realismus und die Elemente einer kongenialen barocken Tradition.

Seine Schaustellungen, mit denen er populär wurde, sind Zeugnis eines genau auskalkulierten Spiel- und Darstellungstriebes. Seine aggressive Tendenz wird gerade von denen, gegen die sie sich richtet, geflissentlich übersehen und umgemünzt zu einem Gegenstand des Amüsements.

FARBTAFELN



1 MEISTER VON TAHULL
Die Hand Gottes
Barcelona, Museum für katalanische Kunst

Das kleine Dorf Tahull in den Pyrenäen kann als Schatzkammer der romanischen Kunst bezeichnet werden, weil dort zur gleichen Zeit zwei Kirchen erbaut und im Jahre 1123 geweiht wurden, die zu den bedeutendsten Baudenkmälern dieser künstlerischen Epoche gehören: die Kirche von San Clemente und die von Santa Maria.

Der Meister von Tahull, der an der Dekoration der Kirche von San Clemente arbeitete und den Lassaigne als größte Persönlichkeit der romanischen Malerei in Katalonien bezeichnete, „folgt fast vollständig den traditionellen byzantinischen Regeln. Deshalb hat man allgemein angenommen, daß er aus dem Ausland gekommen sei und bereits ganz bestimmte Vorstellungen hatte, denen er folgen wollte, und außerdem über eine bereits vollständige technische Ausrüstung verfügte. Seine Kunst ist hoch entwickelt. Der Maler fühlt sich darin ganz in seinem Element. Jede Figur stellt ein Symbol dar."

Diese Hand Gottes ist ein Fresko im Triumphbogen der Kirche von San Clemente und hat, wie jede Einzelheit dieser Komposition, eine eigene Aussagekraft von besonderer Stärke.

2 UNBEKANNTER MEISTER
Die Ungläubigkeit des heiligen Thomas
Barcelona, Museum für katalanische Kunst

Es hat den Anschein, als ob jede spanische Provinz ihre eigene Schule der Tafelmalerei gehabt hätte, die ihre Direktiven jeweils von einem regionalen Zentrum empfangen hat. Die ältesten Schulen dieser Art, aus denen im 12. und 13. Jahrhundert bemerkenswerte Gemälde hervorgingen, könnten in Ripoll, Vich und Sen d'Urgel ihren Sitz gehabt haben.
Das nebenstehend abgebildete Gemälde gehört zur Schule von Lléyda, die im 13. Jahrhundert besonders florierte. Das Bild stellt den Pantokrator und die Heilige Jungfrau mit Evangelisten, Aposteln und Geschehnissen aus dem Leben eines Heiligen dar. Der unbekannte Meister wandte eine relativ eng begrenzte ikonographische Technik an. Dabei wurde die Oberfläche der Leinwand oft in mehrere Einzelteile unterteilt.





(Vorangegangene Seite)

3 MEISTER VON MADERUELO
Der Sündenfall
Madrid, Prado-Museum

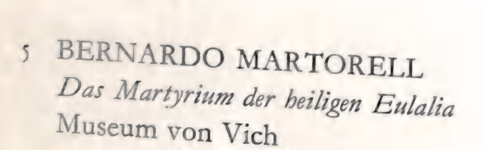
Nach seiner Arbeit an der Ausgestaltung der Kirche von Santa Maria in Tahull scheint dieser Meister nach Kastilien gerufen worden zu sein und dort die Fresken von Maderuelo in der Provinz Segovia geschaffen zu haben, woher auch sein Name als „Meister von Maderuelo" stammt, unter dem er allgemein bekannt ist.

Die Fresken von Maderuelo, von denen hier ein Ausschnitt wiedergegeben wird, bestechen durch ihre Ausgewogenheit und die Exaktheit der Proportionen, die diesen Meister vielleicht zum Klassiker der romanischen Kunst in Katalonien machen, eine Bezeichnung, die praktisch der Entdeckung eines neuen Humanismus gleichkommt.

4 PEDRO SERRA
Pfingsten
Barcelona, Museum für katalanische Kunst

Pfingsten ist das Thema der Mitteltafel der Innengemälde der Kathedrale von Manresa. Den Auftrag, die „vollständige Geschichte der Allerheiligsten und Unteilbaren Dreieinigkeit" darzustellen, erhielt der Maler von der Bruderschaft des Heiligen Geistes. Die Malereien bestehen aus fünfzehn Haupt- und acht Nebentafeln, außerdem aus Heiligenfiguren, die auf fünf Stützpfeilern angebracht sind. Dies scheint das erste Beispiel einer solchen Art dekorativ-religiöser Malerei zu sein, wie sie im Laufe der Zeit immer größere Verbreitung in spanischen und lateinamerikanischen Kirchen finden sollte, wobei ihr Stil immer komplizierter wurde, bis er die Pracht der Polyptychen erreichte.
Auf der von uns wiedergegebenen Tafel steht Maria, umgeben von den Aposteln, im Mittelpunkt des Bildes, das „heiter und makellos" komponiert ist und in seiner künstlerischen Vollendung den Meistern von Siena keinesfalls nachsteht.





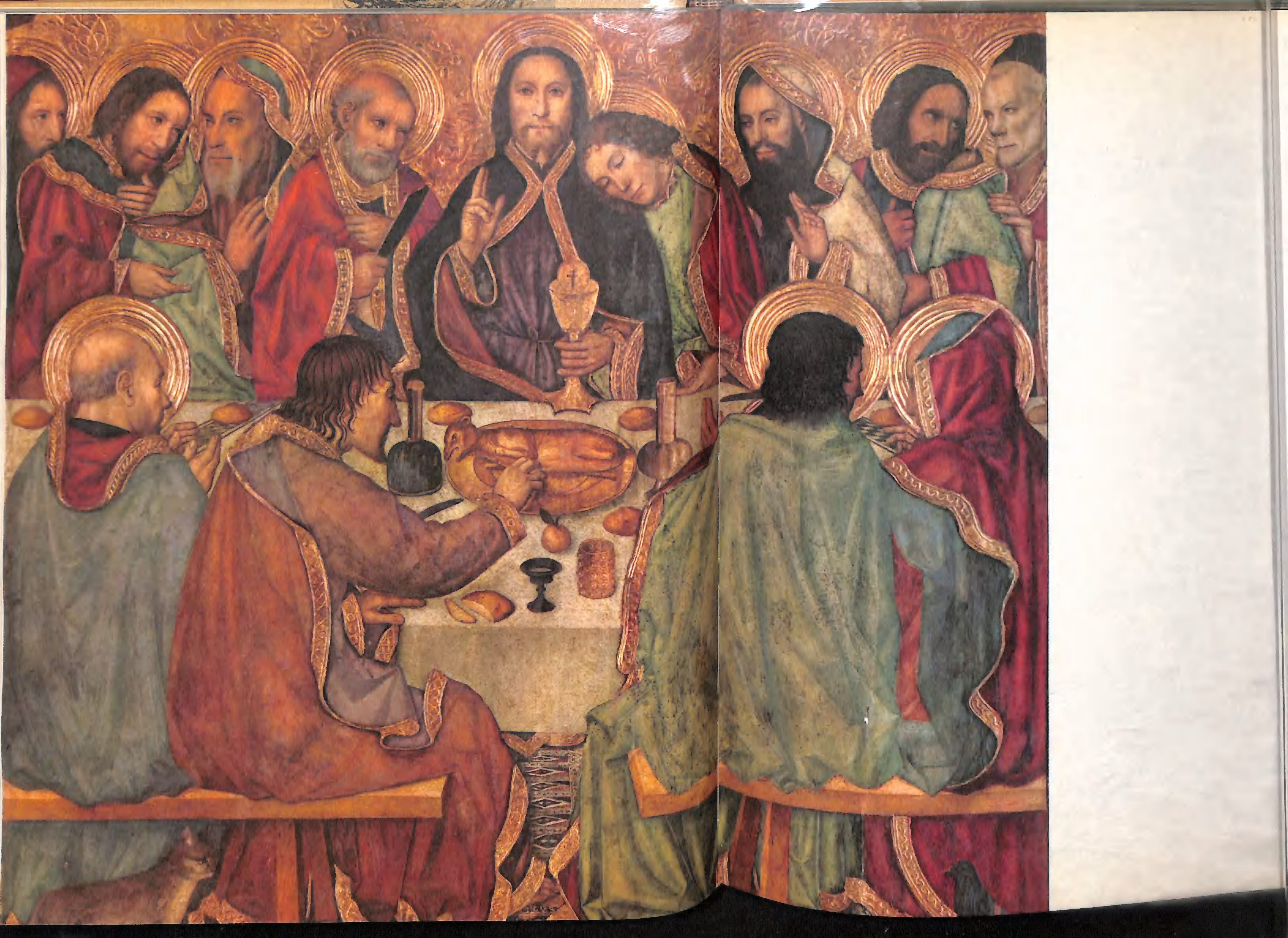
5 BERNARDO MARTORELL
Das Martyrium der heiligen Eulalia
Museum von Vich

Es ist noch gar nicht so lange her, daß Dokumente gefunden wurden, aus denen sich ergeben hat, daß Bernardo Martorell der Schöpfer der Kunstwerke gewesen ist, die einem geheimnisumwitterten Meister von San Giorgio zugeschrieben wurden. „Die Verklärung" in der Kathedrale von Barcelona wird im allgemeinen als sein wichtigstes Werk angesehen, auch deshalb, weil sich dort interessante Porträts und wundervolle Stilleben befinden. Wir haben jedoch sein „Martyrium der heiligen Eulalia" ausgewählt, weil sie unserer Meinung nach den hohen Grad der künstlerischen Vollendung dieses Malers besser wiedergibt. Die Komposition dieses Gemäldes, in dem der Eindruck der räumlichen Tiefe sehr geschickt durch abfallende Flächen erzielt wird, zeichnet sich besonders durch äußerste Nüchternheit aus, die jedoch dem dabei gleichermaßen vorhandenen Geheimnisvollen nichts von seiner Wirkung nimmt, wie sie in der Anlage und Bewegung der Personen, in den Gesichtern mit ihren verschiedenen intensiven Gemütsbewegungen zum Ausdruck kommt. Ein unvergleichlicher Zauber strahlt vom halbnackten Leib der zwölfjährigen Heiligen aus, der durch die begnadete Hand des Künstlers noch poetisch verklärt wird.

6 BARTOLOMÉ BERMEJO
Der heilige Dominikus von Silos auf dem Thron
Madrid, Prado-Museum

Dominikus von Silos, zu Beginn des 11. Jahrhunderts in Navarra geboren, baute von 1047 bis 1073 im Auftrage des Königs Ferdinand I. das alte Kloster von Silos, dessen Abt er war. Dieses Gemälde stellte den Mittelteil eines Altarbildes dar, dessen Seitenteile verschollen sind. Der Auftrag für das Gemälde wurde 1074 für eine Kirche in Daroca in der Nähe von Zaragoza, die dem Heiligen gewidmet ist, erteilt.
Dieses Werk folgt der reinsten Tradition der Schulen von Valencia und Andalusien – das sieht man an der verschwenderischen Fülle des Goldes, am Reichtum der Stoffe, an den großartigen Holzschnitzereien des vielfarbigen Throns, an der hervorragenden Technik, die den größten Werken irgendeines flämischen Künstlers in nichts nachsteht. Das Antlitz des Heiligen, eine typisch spanische Physiognomie, strahlt eine Energie, einen hypnotischen Bann aus, so daß er sich scheinbar vom festen Erdboden löst und diesem Kunstdenkmal ein Gefühl erdgelöster Leichtigkeit vermittelt.





(Vorangegangene Seite)

7 JAIME HUGUET
Abendmahl
Barcelona, Museum für katalanische Kunst

Dieser Maler war ein unermüdlicher Arbeiter. Sein Stil war einfach, kräftig und selbstbewußt. Er war ein großer Zeichner und beherrschte die Kunst der Komposition vollendet. Sein Atelier war nicht nur ein künstlerisches Zentrum, das ganz Katalonien und einen Teil Aragons beeinflußte, sondern auch direkt eine Art Handelsunternehmen, durch welches seine Kunst schließlich entstellt wurde. Wir haben nicht mit Gewißheit klären können, ob dieses „Abendmahl" einwandfrei als sein Werk nachgewiesen oder ihm nur auf Grund einer Stilanalyse zugeschrieben wurde. Auf jeden Fall stellt es ein hervorragendes Kunstwerk dar, in dem sich flämische Einflüsse mit allen Vorzügen und dem hohen Geist der einheimischen Schule zu einem Ganzen vereinen.

8 LUIS MORALES
Jungfrau mit dem Kind
Madrid, Prado-Museum

Morales hat sich in seinen Themen selten wiederholt. Er unternahm den gelungenen Versuch, Werke von höchster Gefühlsintensität zu schaffen, die, sei es auch nur bis zu einem gewissen Grade, dem Gefühl tiefer Frömmigkeit entsprachen, das im Volk verankert war. Eines der glückhaftesten dieser Gefühle hat die Heilige Jungfrau zum Thema, und diese „Jungfrau mit dem Kinde", die dem Prado von Pablo Bosch vermacht wurde, drückt dieses reine Gefühl vielleicht am besten aus. Sind Entstellungen der Gesichter und der Gestalten bei Morales gemeinhin als unmittelbare Ausdrucksmomente identifizierbar, so scheint diese zarte und grazile Jungfrau mit dem schlanken Hals, deren Haltung und Blick von Liebe erfüllt sind, von jedem irdischen Geschehen losgelöst. Das Bild erreicht eine Perfektion eigener Art und strahlt einen unleugbaren Zauber aus.



9 ALONSO SÁNCHEZ COELLO
Die Infantin Isabella
Madrid, Prado-Museum

Im Prado befinden sich zehn Gemälde dieses großen Malers, der in treuer Fortführung einer offiziellen Porträttechnik, die großen Wert auf Einzelheiten legte, der revolutionären Entwicklung den Weg bahnte, die aus einer besseren Kenntnis und aus der Achtung vor den Menschen, aus der Intuition der demütigsten Vertrautheit mit der Schöpfung schließlich im unsterblichen Werk eines Velázquez ihre höchste Vollendung fand.

In diesem wie in vielen anderen Porträts des Malers Alonso Sánchez Coello bemerken wir neben der feinen Genauigkeit und der handwerklichen Vollendung eine scharfe psychologisch-realistische Erfassung des Sujets, die um so überraschender ist, als das Modell vom Maler offensichtlich mit respektvoller Achtung und Distanz betrachtet wurde.



10 FRANCISCO RIBALTA
Der heilige Franziskus, wie ihn ein musizierender Engel tröstet
Madrid, Prado-Museum

Aus dem Kapuzinerkloster von Valencia, für das sie gemalt wurden, kamen zwei Gemälde in die Sammlungen der Museen von Valencia und Madrid: „Der heilige Franziskus beim Empfang der Dornenkrone" und das hier wiedergegebene Gemälde. Beides sind Meisterwerke. Beide wurden mit höchster technischer Vollendung und erfüllt von tiefstem religiösen Geist geschaffen.
In dieser Komposition, deren plastische Wirkung und Ausdruckskraft hervorragend sind, erreicht der Meister ein Niveau, das man nur noch mit Zurbarán vergleichen kann, besonders was die Lichtwirkung im Bild angeht: Ein Lichtstrahl fällt auf dem Ausschnitt des Bildes vor der Engelserscheinung und verleiht dem auf seinem Lager ruhenden Heiligen eine täuschende Leibhaftigkeit. In fast grecohaftem Sinne vereinen sich hier naturalistisches Gefühl und mystische Emotion, die mit verschiedenen Stilelementen und verschiedenen technischen Verfahren dargeboten werden.





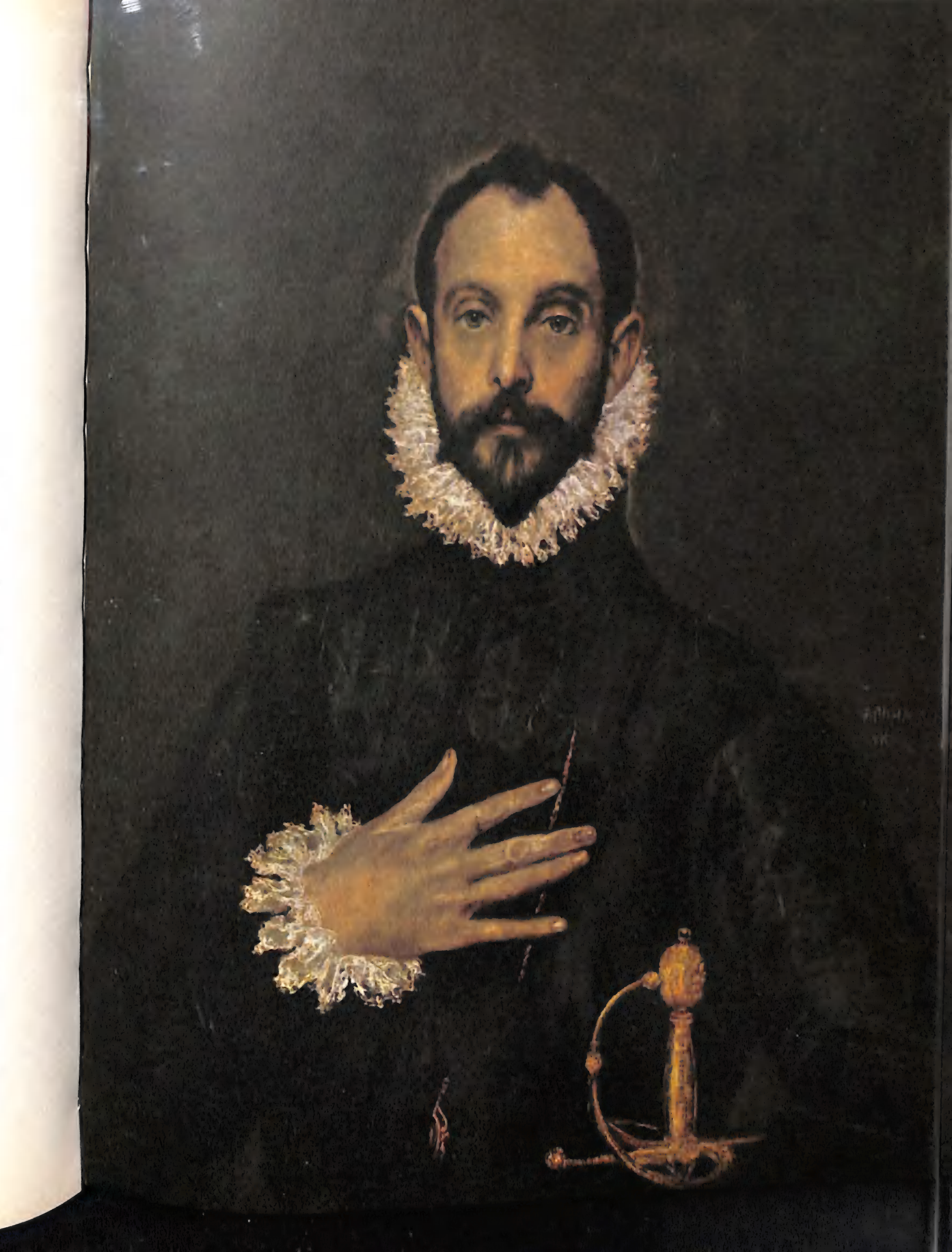
(Vorangegangene Seite)

11 EL GRECO
Heilung eines Blinden
Parma, Nationalgalerie

Dieses Werk stammt aus der Zeit, als sich Theotokópulos zum zweiten Male in Venedig aufhielt, nach Mayer etwa gegen 1574. Er war von etwa 1572 bis 1576 dort. In diesem Abschnitt seines Lebens betont der Maler die Venezianisierung seines nunmehr reifen und von der Vision des romanischen Manierismus erfüllten Stils, der seinem ursprünglichen kühnen Kolorismus folgte und in einem klar tintorettianischen Tonalismus mündete. Es ist der Zeitpunkt seiner größten Annäherung an Tintoretto, die sich vor allem in seiner Jugend, in dem manieristischen Abschnitt seines Lebens, bemerkbar macht. Theotokópulos nimmt schließlich eine perspektivische Technik an, die dort, wo Gebäude unverhältnismäßig groß wiedergegeben werden, wobei auch Ruinen nicht fehlen, von metaphysischem Licht gefärbt wird. In seinen Figurengruppen herrscht eine sogar übertriebene Sucht nach Bewegung, die eine entschieden manieristische Unrast verrät. Dieses ist das venezianische Element des Theotokópulos, der vielleicht mit der linken Hand gemalt hat (Pallucchini).

12 EL GRECO
Kavalier mit Hand vor der Brust
Madrid, Prado-Museum

Die Welt, die El Greco in Toledo umgibt – eine Welt der Ordensbrüder, Juristen und pensionierten Krieger –, bietet sich den Augen des Malers plastisch und leuchtend dar, als ein Modell der typischen, einförmigen Architektur, in dem Menschen leben, die schwarze Kleider und weiße Kragen tragen, deren knochige Häupter von Spitzbärten geziert sind. Diese Typen sind von El Greco oft bei seinen verschiedenen Gemälden verwendet worden, auch bei den Porträts, die den einzigen bedeutenden Abschnitt seines Profanschaffens darstellen.
Der Prado hat davon zehn herrliche Gemälde, das ist etwa ein Viertel der von El Greco signierten oder nachweislich von ihm geschaffenen Porträts, die es heute überhaupt noch gibt und die überall verstreut sind. Ihr wesentliches Charaktermerkmal ist die Intensität des Ausdrucks. Durch generellen Verzicht auf die Darstellung irgendwelchen Zierats oder irgendwelcher Nebensächlichkeiten erhöht der Maler die Strenge des schon von Sánchez Coello fest etablierten höfischen Porträts. Zwei Elemente jedoch werden auf seltsame Art zum Leben erweckt: der Blick und die Hände. „Beflügelte Hände" nennt sie Unamuno und preist El Greco als „einen der wenigen Künstler, die uns gelehrt haben, daß die Hände viel mehr sagen als Worte".





15 EL GRECO
El Espolio
Sakristei der Kathedrale von Toledo

Das Gemälde stellt Christus dar, wie er auf dem Weg zum Kalvarienberg gedemütigt wird, ehe ihm das Gewand fortgenommen wird. El Greco wurde damit beauftragt, kurz nachdem er in Toledo angekommen war. Die Kanoniker der Kathedrale waren aber mit dem Bild nicht zufrieden, vielleicht, weil sie lieber eine Szene abgebildet gehabt hätten, die enger mit dem Opfer auf dem Kalvarienberg in Verbindung stand. Außerdem wurde der Maler von seinen Auftraggebern getadelt, sowohl wegen der Köpfe, die Christus umgeben, als auch wegen der Anwesenheit der drei Frauengestalten, die im Evangelium nicht erwähnt sind. Es wurde ihm sogar empfohlen, diese Gestalten wieder zu entfernen, aber El Greco setzte seinen Standpunkt durch und die Frauengestalten blieben, auch bei den meisten der fünfzehn Wiederholungen, die er später von dem gleichen Thema machte. El Espolio ist vielleicht das expressionistischste Werk El Grecos, das wegen seiner byzantinischen Einschläge mit einem Mosaik in Monreale in Verbindung gebracht worden ist und durch die warme Farbgebung und die Anwesenheit großer Farbflecken seine venezianische Herkunft verrät. Jede Perspektive fehlt, die Szene ist suggestiv auf das Wesentlichste reduziert und erhält ein hohes Element der Passion durch das einsame und leidgeprüfte Antlitz des Heilands, das weder Leidenschaft noch Zorn kennt.

14 EL GRECO
Anbetung der Hirten (Ausschnitt)
Madrid, Prado-Museum

Im Jahre 1577, in dem er in Toledo ankam, nahm El Greco den Auftrag an, für den Hochaltar der Kirche von Santo Domingo el Antiguo eine Reihe von Werken zu schaffen. In diesen Gemälden spiegelt er die ganze Vielfalt der Bilder und Formen wider, die ihn erfüllt hatten, als er sich auf die Reise nach Spanien machte. „Die dargestellten Figuren haben noch venezianisches Gepräge, sind aber schon von seinem persönlichen Stil beeinflußt, vor allem weil sie mit Hilfe einer manieristischen Syntax den Kompositionen in ihren dynamischen Szenen ein monumentales Element vermitteln." Die Anbetung der Hirten wurde 1579 vollendet. Offenbar hatte der Maler die Absicht, mit diesem Gemälde etwas zu schaffen, was über sein Grab hinaus wirken würde. Es ist ein ganz baskisches Nocturne, was er da geschaffen hat, vielleicht mit einem ähnlichen Element, wie es die „Nacht" von Correggio enthält. Die enorm großen Figuren des Täufers und des Evangelisten beschwören Stil und Geist eines Michelangelo herauf.





(Vorangegangene Seite)

15 EL GRECO
Bestattung des Grafen d'Orgáz (Ausschnitt)
Toledo, Kirche Santo Tomé

Die Szene wurde im Auftrag des Kurators von Santo Tomé, Don Andrés Luñez, zur Erinnerung an ein Wunder gemalt, das sich im Jahre 1323 zugetragen hat. Damals waren, so will es die Überlieferung, zum Zeitpunkt des Todes von Don Gonzalo Ruiz, dem das Verdienst für den Wiederaufbau der Kirche gebührt, der heilige Augustinus und der heilige Stephan vom Himmel herabgestiegen, um den Toten zu bestatten. El Greco führte alle Bestimmungen des Vertrages aus, und so entstand eine Komposition, die „ein vollkommenes Beispiel für die Verschmelzung der wirklichen Welt mit ihrer Projektion ins Jenseits" darstellt.
Auf unserem Ausschnitt sieht man die Personen, die der wundersamen Bestattung beiwohnen, alle höchstwahrscheinlich nach tatsächlich existierenden Personen porträtiert. Einige von diesen konnten sogar identifiziert werden. Die tiefschwarzen Gewänder stehen in Kontrast zu den strahlend weißen Kragen und der elfenbeinfarbenen oder bläulichen Blässe der Gesichter. Aus dem, was Camón Aznar „die besessene Wiederholung des gleichen Motivs" genannt hat, verstand El Greco eine poetische Suggestion höchster Ausdruckskraft zu entwickeln, wie in dieser Reihe von Gesichtern, die psychologisch sehr lebendig sind und, aus der Verschmelzung zwischen einem konkreten Naturalismus und einem abstrakten Rhythmus sicherlich byzantinischer Herkunft, eine hohe Gemütskraft frei werden lassen.

16 EL GRECO
Kreuzigung
Madrid, Prado-Museum

Dem Maler El Greco ist oft der Vorwurf gemacht worden, daß er den Heiligen auf seinen Bildern die Gesichtszüge seiner Verwandten oder Freunde gegeben habe, ferner, daß er in mehreren Werken auch sich selbst dargestellt hat.
Diese gleichen Elemente nehmen, nach Lassaigne, eine ganz andere Bedeutung an, wenn sie in den Rahmen einer großen Komposition aufgenommen werden, während sie, autonom angewandt, bis zu den extremsten Ausdrucksmöglichkeiten gesteigert werden.
Die großen Gestalten der Heiligen Jungfrau und des heiligen Johannes, die den Heiland auf diesem Kreuzigungsbild umgeben, verlieren ihre menschlich-persönlichen Züge und werden in nichts anderes verwandelt als in Rhythmus und Symbol. Es sind reine Formen, die sich entwickeln, die lebendig werden, die wie Flammen hochzüngeln. Wie in der byzantinischen Kunst entsprechen die Farben dem hohen Grad der Gefühle, empfangen jedoch ihre Bewegung, jedem irdischen Sein entfremdet, aus den Erschütterungen, die von einem höheren Leben ausgehen.



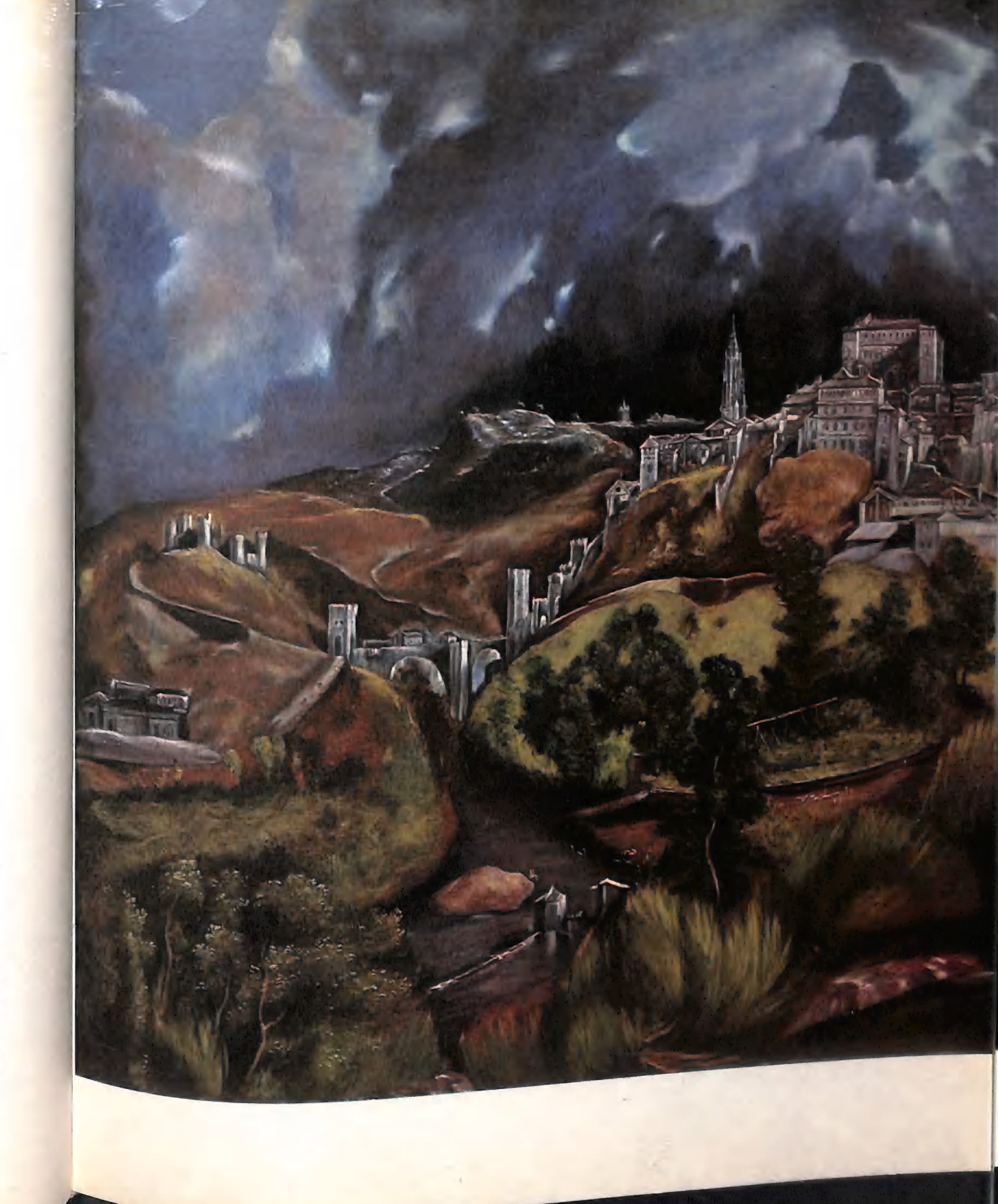
17 EL GRECO
Taufe Jesu
Madrid, Prado-Museum

Diese Taufe wurde für das Kollegium Doña Maria di Aragona in Madrid zu einer Zeit geschaffen, als El Greco zwischen 1595 und 1603 einige große dekorative Malereien für ganz bestimmte Bauwerke schuf. Zusammen mit dem „Martyrium des heiligen Mauritius und der thebanischen Legion" und der „Anbetung des Namen Gottes" stellt dieses Gemälde eines der drei direkt vom König in Auftrag gegebenen Werke dar.

Der Stil erscheint hier viel maßvoller als eine spätere Version des gleichen Themas. In der Beweglichkeit der Komposition, in der übermenschlichen Anatomie und in der totalen Farbfülle zeigt El Greco jedoch bereits die Charaktermerkmale seines reichen Stils, in dem eine innere Evolution vor sich geht, die ihn allmählich in der Form seines Schaffens vom Rest der barocken Elemente freimacht.

18 EL GRECO
Ansicht von Toledo
New York, Metropolitan Museum

Die Ansicht von Toledo ist mehrmals von El Greco gemalt worden. Jedesmal entstand ein mehr oder weniger anderes Bild, entsprechend den illustrativen Forderungen. Bisweilen wurde dieses Bild auch auf Grund des Stadtplans korrigiert. Ein andermal wieder wurden religiöse Szenen im Hintergrund geändert. Das Bild des Metropolitan Museum „ist ganz etwas anderes". In den letzten Jahren seines Lebens geschaffen, während des offensichtlichen Prozesses der „Entmaterialisierung", in dem Licht und Farbe sich vergeistigen, „ist die Stadt, komprimiert dargestellt durch ihre hervorragendsten Bauten, ein Abbild von suggestiv-spektraler Durchdringungskraft. Lichtfetzen lassen die Gebäude vom Alcázar bis zur Brücke des heiligen Martin, die über den Tajo führt, glasklar hervortreten – ein gewiß nicht realistischer Anblick, ein Anblick jedoch, welcher versinnbildlichende Bedeutung hat. In der zweidimensionalen Struktur fehlt jedes Raumgefühl. Die übernatürliche Beleuchtung läßt die Stadt auch außerhalb des Zeitbegriffes erscheinen. Dieses Bild wurde aus demselben magischen Geist heraus geschaffen, der El Greco vierzig Jahre zuvor beseelte, als er im Polyptychon des Estense von Modena die Ansicht des Berges Sinai schuf" (Pallucchini).



19 FRANCISCO ZURBARÁN
Stilleben
Madrid, Prado-Museum

Im Spanien des 17. Jahrhunderts erlebte die Stillebenmalerei eine Glanzzeit. Fast alle großen Meister schufen auch Stilleben. Zurbarán und Velázquez sind zwei große Beispiele dafür. Neben ihnen gab es Spezialisten auf diesem Gebiet, die eine eifrige Tätigkeit entfalteten und hervorragende Gemälde schufen, die stilvollendet und höchst geschmackvoll waren. Die seltenen Stilleben von Zurbarán sind insofern von besonderer Bedeutung, als man in ihnen unerwarteten Schlußfolgerungen und neuen Bildassoziationen begegnet. Das Thema selbst ist weit weniger bedeutsam als die Beziehung der Formen untereinander. Die Gegenstände nehmen metaphysischen hermetischen Glanz an; sie sind in eine ungewöhnlich isolierte Lage gesetzt, in ein Licht irrealer Unbeweglichkeit, gleichsam nackt gemalt, „mit noch intakter magischer Kraft“.



20 FRANCISCO ZURBARÁN (?)
Die Verteidigung von Cadiz (Ausschnitt)
Madrid, Prado-Museum

Das Gemälde, aus dem wir einen Ausschnitt wiedergeben, stellt Don Fernando Giron, den Gouverneur der Festung, dar, wie er seinen Generälen am 1. November 1625 Befehle zur Verteidigung der Stadt gibt. Das Gemälde befand sich 1772 auf einem Verzeichnis unbrauchbaren Inventars des Palazzo del Retiro, des heutigen Heeresmuseums, und ist weitgehend restauriert. Während die Mehrheit der Kunsthistoriker es Caxés, dem Hofmaler italienischer Herkunft, zuschreibt, meint Longhi, Zurbarán sei sein Schöpfer. Es ist auf jeden Fall hochinteressant, sowohl wegen der tiefen Aussagekraft der Gesichter der abgebildeten Personen als auch wegen des wundervollen Hintergrundes, der, so weit der Horizont reicht, von englischen Schiffen und kämpfenden Truppen ausgefüllt ist.



21 FRANCISCO ZURBARÁN
Die heilige Casilda
Madrid, Prado-Museum

Casilda war die Tochter eines arabischen Emirs aus Toledo, der im 11. Jahrhundert lebte. Der Überlieferung nach soll sie trotz elterlichen Verbotes den Hungernden Brot gebracht haben, das sie in ihrem Gewand verborgen hielt. Als ihr Ungehorsam entdeckt wurde, verwandelte sich das Brot durch ein Wunder in Rosen.

Bei diesen wie bei vielen anderen ähnlichen Bildern hat man den Eindruck, als habe Zurbarán überhaupt kein Heiligenbild gemalt, sondern ein Bild von einer ehrgeizigen jungen Dame aus Sevilla, die sich gern elegant gekleidet porträtiert sehen wollte. Das erklärt die unwahrscheinlich reichen Kleider, die Eleganz der Stoffe, die blendenden Farben, die kostbaren Juwelen: alles zusammen phantastisch frivol.



22 JUSEPE RIBERA
La Maddalena
Madrid, Akademie San Fernando

Das Gemälde stellt die büßende Magdalena dar. Sie kniet vor dem Eingang der Höhle in der Wüste. Auf einem der Felsblöcke vorn steht das Gefäß mit Salbe, ein charakteristisches Attribut der Heiligen.
Wir befinden uns hier schon in einem Zeitabschnitt, da Ribera, der zunächst den Spuren des orthodoxesten „Caravaggismus" folgte und seine Kompositionen mit dramatischen Elementen anreicherte, versucht, das Unschöne im Anfangsstil seines Schaffens abzulegen, seine Kenntnisse zu vertiefen und seine Gestalten disziplinierter zu vergeistigen. Auf diesem Gemälde stellt Ribera nicht mehr das Häßliche in den Vordergrund, sondern vielmehr eine menschliche und engelhafte Schönheit, in der milden Farbgebung eines silbernen Lichtes, das von den heftigen Kontrasten der Schattenmalerei sehr weit entfernt ist.





(Vorangegangene Seite)

23 BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO
Kinder mit Muschel
Madrid, Prado-Museum

Die naturalistische Beschreibung ist ein Mittel, um eine vorhandene klassische Komposition gültig zu verarbeiten. Doch neigt Murillo oft dazu, sich einer direkten Darstellung hinzuwenden, die – trotz einiger rührender Details – Gefahr läuft, einen lediglich flüchtigen Eindruck zu vermitteln.
Das ist bei diesem Gemälde nicht der Fall, bei dem der Maler mit seiner realistischen Schaffensweise und einer ausgeklügelten Technik ein hohes Niveau erreicht hat. Gern beobachtet er hier das Leben selbst und reproduziert es mit Genauigkeit. Die Bewegung in der Heiterkeit der Darstellung ist maßvoll und frei von Entstellungen und Gewalttätigkeiten.
Das Bild gehört zu dem Zyklus populärer Themen, die sich im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuen sollten, und zwar nicht nur in Spanien. Noch heute gibt es keine eingehende wissenschaftliche Forschung, die diesen Werken ihren richtigen festen Platz zugewiesen hätte in der Geschichte der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts – Werken, die nichts vom Feuer und der ungestümen Dynamik des Barock an sich haben.

24 BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO
Die Unbefleckte Empfängnis des heiligen Ildefonso
Madrid, Prado-Museum

Murillo in seiner Einfachheit war weit von geistiger Vertiefung und mystischer Exaltation entfernt. Und wenn er eine ideale Schönheit sucht und bemüht ist, sie durch Übertragung auf die Leinwand festzuhalten, so gelingt es ihm gemeinhin nur, die formellen Charakterzüge dieser Schönheit zu betonen. Er schafft den Typ einer Frau mit ovalem Gesicht, mit weiter, leuchtender Stirn, mit schwarzen, sanft und ein wenig sinnlich blickenden Augen: ein Abbild heiterer Jugend.
Jede seiner „Unberührten“ (Immaculatae) hat jedoch eine ganz eigene Anmut. Sie ist ein Geschöpf aus Fleisch und Blut, bewahrt aber dennoch eine Art höherer Unbeweglichkeit, eine ruhige, heitere Haltung. Und die Gesichter der Engel ebenso wie die Wolken scheinen sie fast von jedem Band mit der Erde loszulösen, wie hier in diesem, im Prado aufbewahrten Gemälde, das ein Wunderwerk an silbernen, blauen und rosa Farbtönen darstellt.



25 BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO
Das Herabsteigen der Heiligen Jungfrau
Madrid, Prado-Museum

Der Legende nach soll die Heilige Jungfrau vom Himmel herabgestiegen und in der Kathedrale von Toledo erschienen sein, um, von Engeln umgeben, dem Bischof Ildefonso ein prachtvolles Meßgewand zu übergeben als Belohnung für die Schriften, die der Heilige ihr gewidmet hatte. Dieses Thema kehrt in der spanischen Ikonographie so häufig wieder, daß Elías Tormo es als „Toledo-Thema“ bezeichnen mußte, weil allein in der Kathedrale von Toledo zehn Beispiele dafür existieren.

Im symmetrischen Gleichgewicht der Komposition sind die Gesichter und die Haltung der Gestalten – wie immer bei Murillo – entschieden vermenschlicht und erreichen im Ausdruck des Heiligen, der die Jungfrau erkennt, und in dem verblüfften Gesicht der Alten mit der Kerze, einem echten spanischen Typ, der aus irgendeiner Oper des 17. Jahrhunderts stammt, eine besondere Intensität.



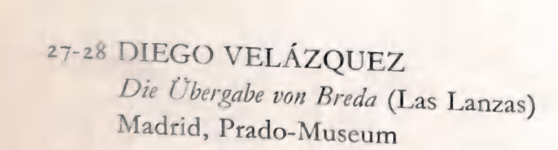
26 DIEGO VELÁZQUEZ
Doña Juana als Sibylle
Madrid, Prado-Museum

Das von Isabella Farnese, der zweiten Gemahlin Philipps V. von Bourbon, erworbene Gemälde war 1746 in einem Verzeichnis als „Die Gemahlin des Velázquez" aufgeführt. Diese Bezeichnung wurde beibehalten und bestätigt. Juana de Pacheco ist hier als Sibylle dargestellt.

Wegen der Kostbarkeit seiner Farbtöne, wegen seines Glanzes und seiner silbrig-pastos aufgesetzten Lichter hat man dieses Bild mit der „Marietta" von Tintoretto verglichen. Es entstand ein Jahr nach Velázquez' Rückkehr aus Italien, wo er in Venedig außer Veronese und Tizian auch Tintoretto studiert hatte.

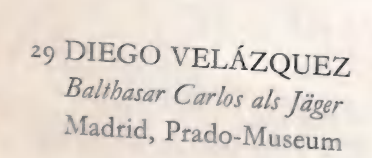






27-28 DIEGO VELÁZQUEZ
Die Übergabe von Breda (Las Lanzas)
Madrid, Prado-Museum

Um die während seiner Herrschaft errungenen militärischen Siege zu feiern, gab Philipp IV. bei verschiedenen Künstlern zwölf Gemälde in Auftrag, die dann den „Saal der Königreiche“ in seinem Palast „Buen Retiro“ schmückten.
Velázquez' Anteil war die Darstellung des Sieges von Breda (Nordbrabant). Nach achtmonatiger Belagerungszeit ergab sich die Stadt am 5. Juni 1625 – Marqués Ambrogio Spinola, als Kapitän der Genueser Söldner Führer des spanischen Heeres, gewährte dem niederländischen Kommandanten Justin von Nassau und seinen tapferen Truppen eine ehrenvolle Kapitulation. Diesen Moment stellt Velázquez dar: Der Besiegte übergibt seinem vornehm-ritterlichen Überwinder die Schlüssel der Festung – gleichsam nebenbei, während einer würdevoll-freundlichen Begrüßung. Wegen der Reihe aufragender Lanzen trägt das Bild auch den Nebentitel „Las Lanzas“.
Es zählt zu den Meisterwerken, bei denen man „wenig spürt, was für eine Anstrengung, was für eine Willenskraft es seinen Schöpfer gekostet haben mag“. Eine Synthese miteinander eng verwandter und genial zusammengearbeiteter Elemente kommt zustande, bei der die materiellen Umstände des dargestellten Ereignisses zur Nebensächlichkeit werden.



29 DIEGO VELÁZQUEZ
Balthasar Carlos als Jäger
Madrid, Prado-Museum

In seiner ununterbrochenen, wenn auch verschiedenartigen Tätigkeit als Hofmaler, in einer Gesellschaft, die von der Außenwelt getrennt lebte und eine Art melancholischer Abgeschlossenheit bildete, waren Augenblicke der Rührung für Velázquez rar. In solchen Augenblicken malte er den Prinzen Balthasar Carlos „mit seinem offenen, nachdenklichen Gesicht, mit seinem natürlichen Adel". Dieses hier ist eines der für das Jagdschloß „Torre de la Parada" ausgeführten Gemälde. Es zeigt den sechsjährigen Prinzen im Jagdkostüm, einen prächtigen Hühnerhund zu seinen Füßen, an einem kalten, regnerischen Tag. Im Hintergrund die leicht mit Schnee bedeckte Sierra di Guadarrama, in einer vollkommenen Wiedergabe der perspektivischen Flächen. Von der rechten Seite des Bildes sind etwa 23 Zentimeter abgeschnitten worden. Hinter dem kleinen braunen war noch ein weißes Windspiel zu sehen.



30 DIEGO VELÁZQUEZ
Der Infant Ferdinand von Österreich
Madrid, Prado-Museum

Auch dieses Bild ist ein Jagdgemälde. Dargestellt ist der jüngere Bruder des Königs, Kardinalinfant Don Fernando de Austria. Wie bei allen Porträts von Mitgliedern des Königshauses fällt auch hier die einfache Eleganz der damaligen höfischen Mode auf. Die hohe melancholische Erscheinung der Persönlichkeit, gezeichnet von der Vorahnung eines unerbittlichen Schicksals, wird mit genauem Strich und äußerster chromatischer Feinheit von Grau- und Silbertönen wiedergegeben.



31 DIEGO VELÁZQUEZ
Die Königin Maria Anna
Madrid, Prado-Museum

Maria Anna von Österreich, Nichte Philipps IV., die Verlobte Balthasar Carlos', wurde nach dessen Tod die Gemahlin ihres Onkels. Velázquez macht sich zum Sprecher der Hoffnungen, die diese Heirat am Hof weckte, und gleichzeitig zum Sprecher der Trauer über den frühen Tod Carlos'. Er malte die siebzehnjährige Königin nach der Geburt ihrers ersten Kindes – unfroh, geradezu abweisend und mürrisch, herrisch und ohne Liebreiz. Die malerische Qualität erregte das Interesse und die Bewunderung der französischen Impressionisten.

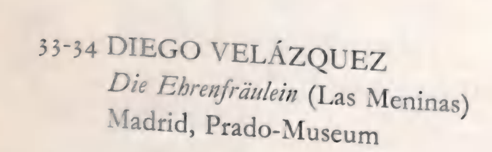


32 DIEGO VELÁZQUEZ
Die Infantin Margaretha Theresia von Österreich
Madrid, Prado-Museum

Nicht weniger als sieben Male stellte Velázquez die kleine Infantin Margaretha Theresia dar, in der er die Anmut Balthasar Carlos' wiederzufinden glaubte. Indem das Gesicht im Laufe der Jahre immer bedeutungsloser wurde, scheint Velázquez die Leere eines Lebens vorauszuahnen, das für eine absurde Ehe bestimmt war. Diese Bilder der Infantin erhielten ihren heiteren Charakter durch die leuchtenden, beglückend schillernden Farben der Kleider und die übergroßen bestickten Krinolinen.

Das Gesicht der Neunjährigen (und andere Teile des Bildes) wurden vermutlich nach Velázquez' Tod von seinem Schwiegersohn und Nachfolger (als erster Hofmaler) Juan Martinez del Mazo übermalt, um der Infantin die Züge einer etwa Fünfzehnjährigen zu geben, als die sie 1666 zur Vermählung mit Kaiser Leopold I. nach Wien reiste.





33-34 DIEGO VELÁZQUEZ
Die Ehrenfräulein (Las Meninas)
Madrid, Prado-Museum

„Meninas" ist ein Wort portugiesischen Ursprungs, das „Mädchen" bedeutet. Das Gemälde ist so berühmt, daß es meist mit seinem Originaltitel zitiert wird. Die Szene wurde nach einem Spiegelbild gemalt, wobei der Spiegel seinen Platz an der Stelle des Beobachters hatte. Im Zentrum die etwa fünfjährige blonde Infantin Margaretha Theresia von Österreich, neben ihr ihre beiden Ehrenfräulein, Maria Agostina Sarmiento und Isabel de Velasco; dahinter (rechts) spricht die Ehrendame Doña Marcela de Ulloa mit dem Guardadamas. Die Szene, die in einem der großen Zimmer des Alcázar spielt, wird so gedeutet: Von der Seite des Beschauers her nähert sich das Königspaar (man sieht es hinten im Spiegel), um den Raum zu durchqueren – deshalb öffnet der Hausmarschall des Palastes die Tür im Hintergrund. Der dicke Zwerg Maribárbola hat das Herrscherpaar bemerkt, ebenso wohl der zierliche Nicolasito Pertusato – er scheint den Schäferhund aufscheuchen zu wollen. Velázquez selbst blickt den Eintretenden stolz entgegen.

„Wie sehr sich ein entschlossener Geist für die reine Poesie begeistern kann und wie weit die geschichtliche Genauigkeit des Details bis in die Zeit der Gegenwart hineingetragen werden kann, beweist die Tatsache, daß Picasso im Jahre 1957 fast vier Monate damit verbracht hat, in nahezu asketischer Isolierung ‚Las Meninas' zu betrachten – ein Bild also, von dem ihn drei Jahrhunderte Geschichte trennen. Dabei hat er fünfundvierzig Zeichnungen verschiedenster Art in Beobachtung des Gemäldes gemacht" (Umberto Apollonio).





(*Vorangegangene Seite*)

35 DIEGO VELÁZQUEZ
Der heilige Antonius als Abt und der heilige Paul als Eremit (Ausschnitt)
Madrid, Prado-Museum

Das Gemälde wurde von der Königin Isabella für den Altar der Einsiedelei des heiligen Paul, die in der Nähe des „Buen Retiro" lag, in Auftrag gegeben. In der alten Episodenform des Mittelalters erzählt es die Reise, die der heilige Antonius als Abt unternommen hat, um den alten Eremiten Sankt Paul vor dessen Tod zu besuchen. Antonius fragt einen Zentauren und einen Satyr und klopft unter dem Felsen an die Tür der verschlossenen Einsiedelei. Sankt Paul stirbt während des Besuches und wird von Sankt Antonius bestattet, dem zwei Löwen ein Grab aushöhlen.

In der auf dem Bild wiedergegebenen Gebirgslandschaft hat Diego Angulo eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Landschaftsbild von Patinir festgestellt. Der abgebildete Ausschnitt stellt den oberen Teil des Gemäldes dar, mit einem großen Baum, der sich vom Blau des Himmels und dem Weiß der Wolken abhebt. Ein Rabe bringt einen Laib Brot für Paulus und Antonius (für Paulus allein war es immer nur ein halber).

36 DIEGO VELÁZQUEZ
Balthasar Carlos zu Pferd
Madrid, Prado-Museum

Dieses Gemälde des kaum sechsjährigen Prinzen wurde als Sopraporte für den „Saal der Königreiche" von „Buen Retiro" gemalt. Das schwarze Gewand kontrastiert mit dem eingewebten Gold des Ärmels. Über der Schulter trägt der Infant ein rosa Band, das Zeichen seiner Würde. In seiner Rechten hält er den Stab, das Symbol seiner Macht – mit gleich ernster Geste, wie sie aus dem Gesicht unter dem dekorativen Federhut spricht. Vor dem bezaubernden Grün der Hügel und dem Blau des Himmels und der Berge hebt sich mit kräftigem Schwung der braune Pferdeleib ab.



37 FRANCISCO GOYA
Der Herbst (Weinlese)
Madrid, Prado-Museum

Das Bild wurde als Vorlage für einen Gobelin gemalt, der in der Manufaktur Santa Barbara in Madrid hergestellt wurde. Diese „Kartons" nehmen einen wichtigen Platz in der Entwicklung Goyas ein: Um den Gegebenheiten der Webetechnik und ihrer Wirkung gerecht zu werden, mußte Goya Farbwahl und Räumlichkeit, Form und Details eigens in Hinblick auf die Ausführung als Gobelin bestimmen. Die ersten dieser Gobelinvorlagen lassen noch die Beschränkungen spüren, wie sie von Francisco Bayeu für ein kollektiv zu wertendes Werk dieser Art festgesetzt wurden. Später konnte sich Goya von diesen Fesseln freimachen und die neuen Mittel souverän und mit teilweise scheinbar frivolem Einschlag handhaben. Bis 1780 wurden die Gobelins für das Jagdschloß „El Pardo" angefertigt, seit 1786 für das Schlafzimmer des Infanten Don Gabriel Anton. Goya lieferte insgesamt fünfundvierzig große Entwürfe. Nach dem Weinlese-Bild wurde nur ein einzelner Teppich gewebt, nach anderen Vorlagen auch zwei und gar drei.

38 FRANCISCO GOYA

Der Maibaum

Madrid, Sammlung Duque de Montellano

Das Bild von der Aufrichtung des Maibaums und den nach der Brezel kletternden Kindern hing im Landsitz Alameda der Herzöge von Osuna, nicht weit von Madrid. Insgesamt sieben dieser prachtvollen Genrebilder malte Goya für das Landhaus, alle von unvergleichlicher Anmut und Frische. „‚Die Schaukel', ‚Der Unfall' und ‚Der Maibaum' sind vollendete Beispiele für den Goya des 18. Jahrhunderts", schreibt Gassier, „duftiger Hintergrund, kaum auf die Leinwand gestützt, Gestalten stark verkleinert und ein starkes Vibrieren der Farbflecke bei den spanischen Kostümen – das sind die typischen Elemente." 1896 wurde „Der Maibaum" zusammen mit der ganzen Sammlung versteigert. Die vier schönsten erwarb der Herzog von Montellano, dessen Nachkommen sie heute noch gehören.





(Vorangegangene Seite)

39 FRANCISCO GOYA
Das Volksfest am Tag San Isidro (Ausschnitt)
Madrid, Prado-Museum

Auf diesem nur 44 mal 94 cm großen Format stellte Goya das Fest des Schutzpatrons von Madrid, des Bauern San Isidro, dar – das populärste des ganzen Jahres. Im sonnigen Hintergrund das Panorama von Madrid mit seinen Glockentürmen und den massiven Palästen. Im Vordergrund, am Ufer des Manzanares, der die ganze Komposition durchfließt und horizontal durchteilt, tummelt sich das Volk von Madrid in lachenden Gruppen auf den Wiesen. In diesem Festestreiben mit seinen vielen Farben und seiner lockeren Bewegung wimmelt es von Gestalten, die häufig nur mit einem einzigen Strich angedeutet sind – hier hat Goya „wohl alles Wesentliche seines Schaffens hineinlegen wollen“. Auf dem von uns wiedergegebenen Ausschnitt erscheint die dominierende Gesellschaftsgruppe des Bildes in vollem Licht, charakteristisch typisiert.

40 FRANCISCO GOYA
Die Familie Osuna
Madrid, Prado-Museum

Sehr selten sind bei Goya die Familienporträts. Es gibt nur drei: „Die Familie des Infanten Don Luis“, „Die Familie Karls IV.“ und dieses 1789 entstandene Werk. Wahrscheinlich sind Goya die Porträts von Reynolds und Gainsborough durch die auch auf dem Kontinent verbreiteten Kopien bekannt geworden; so ist der englische Einfluß sowohl am Aufbau des Gemäldes als auch in der Feinheit der Farben spürbar. Die offensichtliche Banalität der Komposition jedoch wird von Goya durch seine Meisterhand und die Unbefangenheit veredelt, mit der er die vier zierlichen Kinder wiedergibt, auf die allein er voller Liebe seine Aufmerksamkeit konzentriert hat.





41 FRANCISCO GOYA
Die Hinrichtungen vom 3. Mai 1808
Madrid, Prado-Museum

Am 2. Mai erhob sich das Volk von Madrid mutig gegen die Truppen des kaiserlich-französischen Heeres, die nach Spanien gesandt worden waren, um den Erfolg des napoleonischen Feldzuges zu sichern. Der heldenhafte Aufstand brach innerhalb weniger Stunden zusammen – noch in der Nacht begannen die Exekutionen und Repressalien, wie hier am Rande von Madrid im Manzanares-Tal. Goya selbst schlug im Februar 1814 vor, „mit dem Pinsel des Malers die Heldentaten oder die denkwürdigsten und heroischsten Szenen des ruhmreichen Aufstandes gegen den Tyrann von Europa zu verewigen". Sowohl das Gemälde „Der 2. Mai an der Puerta del Sol" als auch diese „Hinrichtung", die sechs Jahre nach den Ereignissen entstand, scheinen nicht so sehr Ergebnis der Erinnerung als vielmehr Ausfluß des Entsetzens zu sein, das Goya befallen hatte. Dieses Entsetzen wird voller Erbitterung über das Geschehene in grell vom Licht getroffenen Farben mitgeteilt. Stellenweise ist der Auftrag in wildem Duktus gespachtelt.

42 FRANCISCO GOYA
Die Lektüre
Madrid, Prado-Museum

Diese Gruppe der vier Männer, die einem fünften voller Anteilnahme zuhören, wie er vorliest, hing im ersten Stockwerk von Goyas Landhaus nahe bei Madrid. Es ist eines jener vierzehn geheimnisvollen Werke, die die visionäre Scheinwelt ausfüllten, in der Goya ein paar Jahre hindurch lebte. Das Werk enthält einige der Themen – Unrast, Entrückung, Schauder –, die schon in dem vorhergehenden Bild benutzt wurden. Jedoch nichts Trauriges, Entmutigendes, sondern im Gegenteil die Anzeichen des unbeugsamen Geistes, der der Poesie der Farbe gegenüber empfindlich ist, auch wenn sie bisweilen beunruhigend wirkt.



(Vorangegangene Seite)

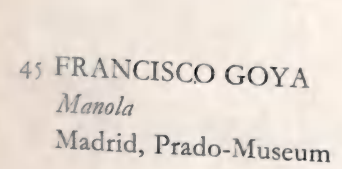
43 FRANCISCO GOYA
Vision der Isidro-Kirchweih
Madrid, Prado-Museum

Wie wir schon im Text bemerkten, befand sich diese Szene im Erdgeschoß der „Quinta del Sordo", dem „Landhaus des Tauben", Goyas. An derselben Wand hing auch das Bild „Hexensabbath", gegenüber „Saturn, wie er seine Kinder verschlingt". Goyas Vision einer Wallfahrt übertrifft noch den „Hexensabbath", der „gegenüber dieser grausamen Heraufbeschwörung des Unheimlichen wie liebenswürdige Unterhaltung erscheint", wie Laissaigne sagt. Um den Gitarristen, dessen weiße Augen an den „Blinden mit der Gitarre" des Gobelins erinnern, erhebt sich nicht mehr eine Zusammenstellung herkömmlicher Nebenfiguren, sondern eine Pyramide von Gesichtern, die singen und deren dreiecksförmige Entstellung von einem einzigen Aufschrei aus der Tiefe diktiert zu sein scheint.

44 FRANCISCO GOYA
Die Gräfin Fernán-Núñez
Sammlung der Duquesa Viuda de Fernán-Núñez

Dieses Werk gehört zu der Phase des Malers, in der er seine Gestalten, mit weiterhin superb warmen Farben, „intimer" darstellt und in der er bemüht ist, die Tiefe ihres Gefühls wiederzugeben. Besonders bei den Frauenporträts „verzichtet Goya entschlossen auf jedes Accessoire und malt vor allem Charakter und Leidenschaft" – bei einem kaum angedeuteten Hintergrund und mit Farben, die im Impuls der Inspiration eilig hingeworfen werden.





45 FRANCISCO GOYA
Manola
Madrid, Prado-Museum

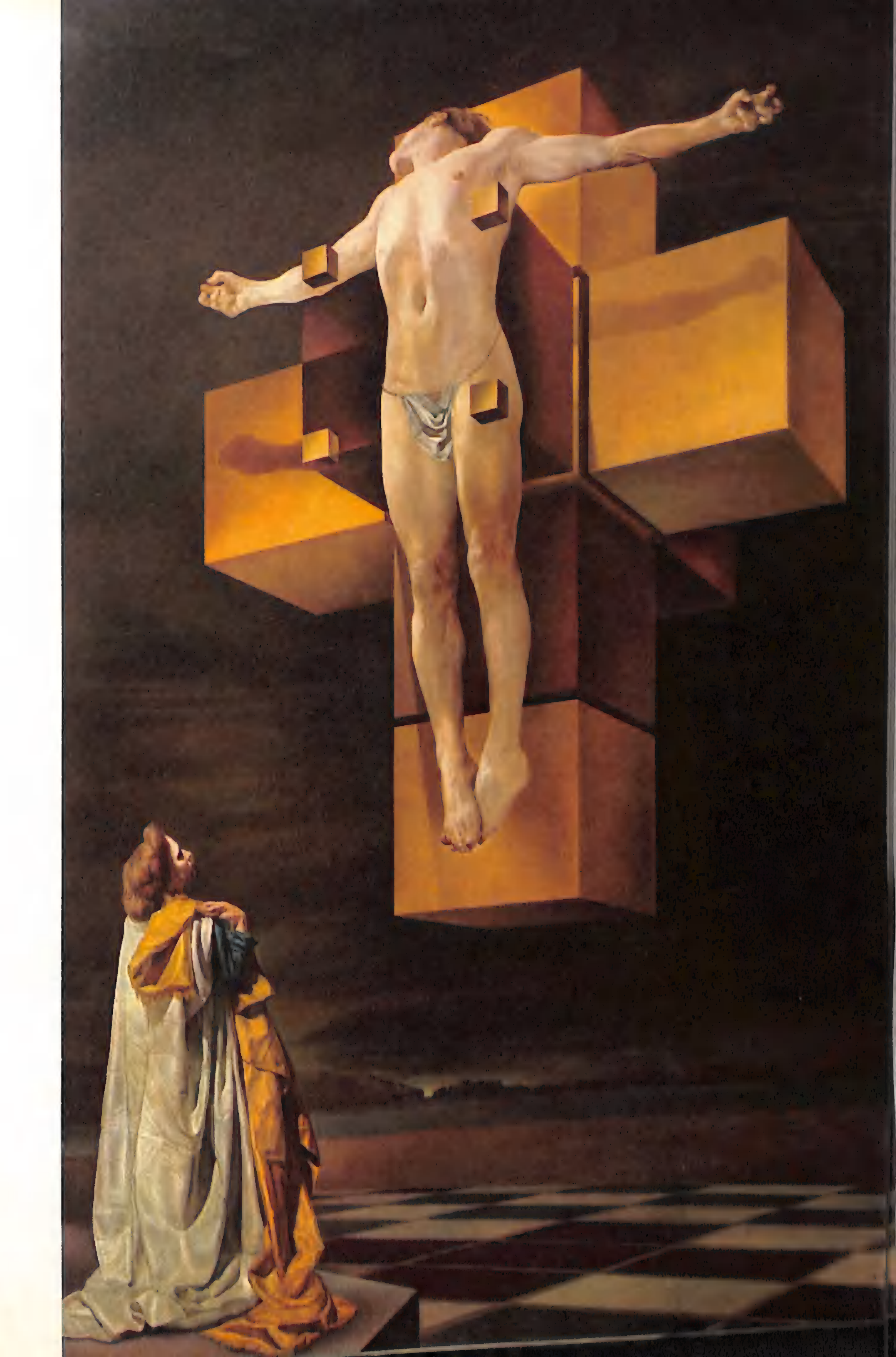
Volkstypen erscheinen im Werk Goyas immer wieder. Ihn konnten das Leben am Hof und die in offiziellem Auftrag hergestellten Gemälde keinesfalls davon abhalten, sich für sein Volk zu interessieren, mit dem er sowohl in der einzelnen Begegnung wie auch bei Stierkämpfen oder Fiestas Kontakt suchte. In der Phase der Gobelinvorlagen, den Kartons, in den „Caprichos“ und besonders in der „Tauromachia“ tauchen bei ihm oft diese Frauengestalten in ihren charakteristischen Gewändern auf. Auch in den Bildern seines Landhauses kehrt eine dieser „Manolas“ wieder – nicht mehr ganz jung, mit in Gedanken verlorenem Gesicht, den Blick in sich gekehrt. Sie gehört einer phantastischen, visionären Welt an – eine hypnotisierende Unbeweglichkeit strömt diese hohe Gestalt aus, überragt von einem Gitterzaun, der vielleicht zu einem Friedhof gehört. Das Bild hing im Erdgeschoß links vom Eingang, rechts hing das Bild eines alten Mannes mit langem weißen Bart, dem eine teuflische Erscheinung von hinten her ins Ohr brüllt.

Diese Teile des monumentalen, visionären Alterswerks, das sich nur auf wenige dominierende Farben beschränkt, haben wir neuerlich erst durch das Werk Edvard Munchs zu verstehen gelernt.

46 SALVADORE DALI
Kreuzigung
New York, The Metropolitan Museum of Art

1948 beginnt Dali, Luca Paciolis Theorie der Göttlichen Proportion zu studieren und sie in seiner Malerei anzuwenden. Wenig später entdeckt er in der „Neuen Geometrie“ Raimondo Lullos das vollkommene Quadrat der Ästhetik, eine Theorie, die Juan de Herrera, den Erbauer des Escorial, beeinflußt hat und die ihm, Dali, zu seinen „Discorsi sulla forma cubica“ („Reden über die kubische Form“) inspiriert. Auf diesen Werken sind eine Reihe Gemälde Dalis aus jüngerer Zeit aufgebaut, wie diese „Kreuzigung“ (Corpus hypercubus), in der der Körper Christi metaphysisch zum neunten Kubus wird.

Über die Frauengestalt, für die ihm – wie immer – seine Gemahlin Gala Modell gestanden hat, sagt der Maler: „Adel kann nur von einem menschlichen Wesen ausströmen. Die edelsten Gestalten sind von Velázquez und Zurbarán gemalt worden. Ich nähere mich dem Adel in der Gestalt nur dann, wenn ich Gala male.“





(Vorangegangene Seite)

47 PABLO PICASSO
Guernica
New York, Museum of Modern Art

Der spanische Bürgerkrieg von 1936 und die Grausamkeiten, die jene Epoche charakterisierten, haben in Picasso das nicht zu unterdrückende Bedürfnis hervorgerufen, in der epischen Form dieses Gemäldes seine Entrüstung zu bekunden. Die ersten sechs Skizzen dazu entwarf er am 1. Mai 1937, eine Woche nach der Zerstörung von Guernica durch hitlerische Flugzeuge, und am 11. Mai begann er die Vollendung der große· Leinwand, deren mühevolle Erarbeitung man schon daraus erkennt, daß etwa vierzig Zeichnungen darin ineinanderübergehen und sieben aufeinanderfolgende „Arbeitsstadien" vom Künstler bewältigt werden mußten.
Die Bedeutung der symbolischen Sprache dieses Bildes, das, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in der ganzen Welt als Meisterwerk anerkannt wird, hat in der Vergangenheit im Mittelpunkt von Diskussionen gestanden und ist auch noch heute in Einzelheiten umstritten. Man sagt, Picasso habe erklärt, „der Stier sei nicht der Faschismus, sondern das Tierische und das Finstere . . . das Pferd stelle das Volk dar", aber, selbst bei Berücksichtigung dieser Interpretation darf man, wie Herbert Read bemerkt, nicht vergessen, daß Picasso selbst auf dem Artcharakter der Symbole beharrt hat, die „in ihrer geheimen Integrität mächtiger bleiben".
Lediglich durch Kombinierung rein malerischer Werte und unter Verwendung des Gegensatzes von Hell und Dunkel, der schon an sich einen dramatischen Kontrast darstellt, hat Picasso mit Guernica außerhalb jeder realistischen Proportion eine ungewöhnlich zeichenhafte Beschreibung des „Unheils Krieg" geliefert.

48 JOAN MIRO
Frau vor der Sonne
Eigentum des Künstlers

Nach etwa achtjähriger Abwesenheit kehrt Miró im Jahre 1948 wieder nach Paris zurück, wo er bewegt feststellt, daß sein Schaffen sehr großen Erfolg, besonders unter der Jugend, hat. Diese Feststellung erweckt in ihm einen außergewöhnlichen schöpferischen Eifer. Die Gemälde dieses Zeitabschnitts, etwa fünfzig neben über hundert Zeichnungen, umfassen „langsame" Arbeiten, die sehr ausgetüftelt sind, sowie gänzlich spontane und improvisierte Werke.
Im Frühjahr 1950 nach Montroig zurückgekehrt, stellt er etwa zehn Gemälde her, die eine Art „Pause" bedeuten, während er die vorangegangenen Erfahrungen verarbeitet. Die Arbeiten dieser Phase haben, zum Unterschied von den vorhergegangenen, die nur ein Datum trugen, poetische Titel, wie das hier wiedergegebene Bild. Diese Titel jedoch lassen der Phantasie völlig freien Spielraum. Nichts steht fest als Farben und Linien, die auf wundersame Weise lebendig sind. Ein Werk dieser Art reproduziert nicht die sichtbare Welt, es ruft aus der Innenwelt des Menschen verborgene Empfindungs- und Bewußtseinsschichten hervor – es „evoziert", wie Werner Haftmann sagt.



BIBLIOGRAPHIE

L. Viardot	*Notice sur les principaux peintres de l'Espagne,* Paris 1839
E. Head	*Handbook of the History of Spanish and French Schools of Painting,* London 1848
W. Stirling	*Annals of the Artists of Spain,* London 1848, 3 Bände
J. D. Passavant	*Die christliche Kunst in Spanien,* Leipzig 1853
E. Laforgue	*Des arts et des artistes en Espagne jusqu'à la fin du XVIIIe siècle,* Lyon 1859
L. Viardot	*Les Musées d'Espagne,* Paris 1862
P. de Madrazo	*Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España,* Barcelona 1884
Ch. Blanc	*Histoire des peintres. Ecole espagnole,* Paris 1886
P. Lefort	*La peinture espagnole,* Paris 1893
N. Sentenach	*La pintura en Sevilla,* Madrid 1902; Englische Ausgabe: *The Painters of the School of Seville,* London und New York 1911
G. Gasquoine Hartley	*A record of Spanish Painting,* London 1904
K. Justi	*Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens,* Berlin 1908, 2 Bände
E. Bertaux	*Exposición retrospectiva de arte. Texto histórico y crítico* (in Spanisch und in Französisch), Saragoza 1908
C. H. Caffin	*The History of Spanish Painting,* New York 1910
A. L. Mayer	*Sevillaner Malerschule,* München 1911
M. Dieulafoy	*Espagne et Portugal,* Paris „Ars Una"
A. de Beruete	*Spanish Painting,* London 1921
V. von Loga	*Die Malerei in Spanien vom XIV. bis XVII. Jahrhundert,* Berlin 1923
H. Kehrer	*Spanische Kunst von Greco bis Goya,* München 1926 – *Spanish Art* (Burlington Magazine Monographs, II), London 1927

P. Paris	*La Peinture espagnole*, Paris 1929
Ch. R. Post Juan de Contreras	*A History of Spanish Painting*, Cambridge, Mass. 1930 und folgende
Marchese De Lozoya	*Historia del Arte Hispánico*, Barcelona-Buenos Aires 1931–1949, 5 Bände
Enriquete Harris	*Spanish Painting*, London 1938
P. Jamot	*La Peinture espagnole*, Paris 1938
J. Gudiol	*Spanish Painting*, Toledo, Ohio 1941
A. L. Mayer	*Historia de la Pintura española*, 2. Ausgabe, Madrid 1942 (nach dem spanischen Krieg überarbeitete Ausgabe)
E. Lafuente Ferrari	*Breve Historia de la Pintura española*, 3. Ausgabe, Madrid 1946
M. Serullaz	*Evolution de la Peinture espagnole*, Paris 1948
J. Lassaigne	*La pittura spagnuola*, Genf 1952, 2 Bände
J. de La Encina	*La pittura spagnuola*, Mailand 1961

Ich habe mich bei diesem Werk vor allen Dingen nach den Ausführungen von Lassaigne und La Encina gerichtet. Außerdem wurde oft auf folgende Arbeiten zurückgegriffen: Paul Guinard, Greco, Skira 1956; Pierre Gassier, Goya, Skira 1955; Maurice Raynal, Picasso, Skira 1953.

SCHWARZWEISSILLUSTRATIONEN

1	Unbekannter Meister	Allegorie des Kreuzzugs (?) Solsona, Dioceson-Museum *(Foto Balzarini)*
2	Meister von Tahull	Der Pantokrator Barcelona, Museum für katalanische Kunst *(Foto Balzarini)*
3	Meister von Espinelvas	Das Martyrium des heiligen Thomas Tarassa, Kirche Santa Maria *(Foto Balzarini)*
4	Unbekannter Meister	Trauerzug Barcelona. Museum für katalanische Kunst *(Foto Balzarini)*
5	Ferrer Bassa	Die frommen Frauen und der Engel Kloster Pedralbes *(Foto Balzarini)*
6	Jaime Huguet	Die heiligen Odón und Senén Rarrassa, Kirche Santa Maria *(Foto Balzarini)*
7	Bartolomé Bermejo	Der fromme Kanonikus Luis Desplá (Ausschnitt) Barcelona, Kathedrale *(Foto Balzarini)*
8	Pedro Berruguete	Der heilige Augustinus Avila, Kirche St. Thomas *(Archiv Mondadori)*
9	Juan de Juanes	Das Abendmahl Valencia, Kirche St. Nikolaus *(Foto Balzarini)*

10	A. Sanchez Coello	Philipp II. Madrid, Prado-Museum *(Archiv Mondadori)*
11	Francisco Ribalta	Der heilige Bruno Valencia, Museum St. Carlo *(Foto Balzarini)*
12	El Greco	Julius Clovius Neapel, Nationalmuseum *(Foto Balzarini)*
13	El Greco	Die Beisetzung des Grafen d'Orgáz (Ausschnitt) Toledo, St. Thomas *(Archiv Mondadori)*
14	El Greco	Knabe, der Flamme anbläst Neapel, Nationalmuseum *(Foto Balzarini)*
15	El Greco	Christus am Ölberg Toledo (Ohio), Museum of Art *(Foto Balzarini)*
16	El Greco	Pfingsten Madrid, Prado-Museum *(Foto Balzarini)*
17	El Greco	Apokalyptische Vision New York, Metropolitan Museum *(Foto Balzarini)*
18	El Greco	Kardinal Tavera Toledo, Taverakrankenhaus *(Foto Balzarini)*
19	Ribera	Der heilige Girolamus Neapel, Kollektion Astarita *(Foto Parente)*
20	Ribera	Der Krüppel Paris, Louvre *(Foto Balzarini)*
21	Zurbaran	Die Heilige Jungfrau als Kind New York, Metropolitan Museum *(Foto Balzarini)*
22	Zurbaran	Der heilige Ludwig Beltrán Sevilla, Provinzmuseum *(Foto MAS, Barcelona)*
23	Zurbaran	Stilleben mit Zitronen, Orangen und einer Rose Florenz, Kollektion Contini Bonacossi *(Archiv Mondadori)*
24	Murillo	Obst essende Knaben München, Alte Pinakothek *(Foto MAS, Barcelona)*
25	Murillo	Die Unbefleckte Empfängnis des heiligen Ildefonso (Ausschnitt) Madrid, Prado-Museum *(Foto Balzarini)*
26	Velazquez	Der Wasserverkäufer von Sevilla (Ausschnitt) London, Kollektion des Herzogs von Wellington *(Archiv Mondadori)*
27	Velazquez	Die Schmiede des Vulkan (Ausschnitt) Madrid, Prado-Museum *(Archiv Mondadori)*
28	Velazquez	König Philipp IV. auf der Saujagd London, Nationalgalerie *(Foto Balzarini)*
29	Velazquez	Papst Innozenz X. Rom, Gallerie Doria *(Archiv Mondadori)*
30	Velazquez	Die Fabel der Arachne (Die Spinnerinnen) (Ausschnitt) Madrid, Prado-Museum *(Foto MAS, Barcelona)*
31	Velazquez	Der Hofzwerg Sebastiano de Morra Madrid, Prado-Museum *(Foto Balzarini)*
32	Velazquez	Das Kind von Vallecas Madrid, Prado-Museum *(Archiv Mondadori)*
33	Goya	Der Geschirrhändler Madrid, Prado-Museum *(Foto MAS, Barcelona)*
34	Goya	Corrida im Dorf Madrid, Akademie St. Fernando *(Foto MAS, Barcelona)*
35	Goya	Die guten Geister Aus „Los Caprichos" *(Foto Anderson)*
36	Goya	Die Herzogin von Alba Madrid, Kollektion des Herzogs von Alba *(Foto Balzarini)*
37	Goya	Und kein Mittel gibt's dagegen Aus „I disastri della guerra" *(Archiv Mondadori)*
38	Goya	Christus am Ölberg Madrid, Kirche St. Antón *(Foto Balzarini)*
39	Goya	Phantastische Vision Madrid, Prado-Museum *(Foto Balzarini)*
40	Goya	Selbstbildnis Aus „Los Caprichos" *(Foto Anderson)*
41	Picasso	Junge Damen aus Avignon (Studie) Mailand, Kollektion Carlo Frua De Angeli *(Foto Balzarini)*
42	Picasso	Harlekin Genf, Kollektion Charles im Obersteg *(Foto Balzarini)*
43	Solana	Das Gastmahl des Pombo Madrid, Museum für Moderne Kunst *(Foto Balzarini)*
44	Miro	Das Dorf Montroig Eigentum des Künstlers *(Foto Balzarini)*

FARBTAFELN

1 MEISTER VON TAHULL — Die Hand Gottes
(*Foto Skira*)

2 UNBEKANNTER MEISTER — Die Ungläubigkeit des heiligen Thomas
(*Foto Scala*)

3 MEISTER VON MADERUELO — Der Sündenfall
(*Foto Scala*)

4 PEDRO SERRA — Pfingsten
(*Foto Scala*)

5 BERNARDO MARTORELL — Das Martyrium der heiligen Eulalia
(*Foto Scala*)

6 BARTOLOMÉ BERMEJO — Der heilige Dominikus von Silos auf dem Thron
(*Foto Scala*)

7 JAIME HUGUET — Abendmahl
(*Foto Scala*)

8 LUIS MORALES — Jungfrau mit dem Kind
(*Foto Scala*)

9 A. SANCHEZ COELLO — Die Infantin Isabella
(*Foto Scala*)

10	Francisco Ribalta	Der heilige Franziskus, wie ihn ein musizierender Engel tröstet *(Foto Bevilacqua)*
11	El Greco	Heilung eines Blinden *(Foto Scala)*
12	El Greco	Kavalier mit Hand vor der Brust *(Foto Scala)*
13	El Greco	El Espolio *(Foto Scala)*
14	El Greco	Anbetung der Hirten (Ausschnitt) *(Foto Scala)*
15	El Greco	Bestattung des Grafen d'Orgáz (Ausschnitt) *(Foto Skira)*
16	El Greco	Kreuzigung *(Foto Scala)*
17	El Greco	Taufe Jesu *(Foto Scala)*
18	El Greco	Ansicht von Toledo *(Foto Bevilacqua)*
19	Francisco Zurbaran	Stilleben *(Foto Bevilacqua)*
20	Francisco Zurbaran (?)	Die Verteidigung von Cadiz (Ausschnitt) *(Foto Scala)*
21	Francisco Zurbaran	Die heilige Casilda *(Foto Bevilacqua)*
22	Ribera	La Maddalena *(Foto Bevilacqua)*
23	Murillo	Kinder mit Muschel *(Foto Scala)*
24	Murillo	Die Unbefleckte Empfängnis des heiligen Ildefonso *(Foto Scala)*
25	Murillo	Das Herabsteigen der Heiligen Jungfrau *(Foto Scala)*
26	Velazquez	Doña Juana als Sibylle *(Foto Bevilacqua)*
27	Velazquez	Die Übergabe von Breda *(Foto Scala)*
28	Velazquez	Die Übergabe von Breda (Ausschnitt) *(Foto Scala)*
29	Velazquez	Balthasar Carlos als Jäger *(Foto Scala)*
30	Velazquez	Der Infant Ferdinand von Österreich *(Foto Scala)*
31	Velazquez	Die Königin Maria Anna *(Foto Scala)*
32	Velazquez	Die Infantin Margaretha Theresia von Österreich *(Foto Betz)*
33	Velazquez	Die Ehrenfräulein *(Foto Scala)*
34	Velazquez	Die Ehrenfräulein (Ausschnitt) *(Foto Scala)*
35	Velazquez	Der heilige Antonius als Abt und der heilige Paul als Eremit (Ausschnitt) *(Foto Scala)*
36	Velazquez	Balthasar Carlos zu Pferd *(Foto Scala)*
37	Goya	Der Herbst (Weinlese) *(Foto Bevilacqua)*
38	Goya	Der Maibaum *(Foto Betz)*
39	Goya	Das Volksfest am Tag San Isidro (Ausschnitt) *(Foto Scala)*
40	Goya	Die Familie Osuna *(Foto Scala)*
41	Goya	Die Hinrichtungen vom 3. Mai 1808 *(Foto Skira)*
42	Goya	Die Lektüre *(Foto Scala)*
43	Goya	Vision der Isidro-Kirchweih *(Foto Scala)*
44	Goya	Die Gräfin Fernán-Núñez *(Foto Betz)*
45	Goya	Manola *(Foto Scala)*
46	Dali	Kreuzigung *(Foto Metropolitan Museum of Art)*
47	Picasso	Guernica *(Foto Pizzi)*
48	Miro	Frau vor der Sonne *(Foto M. Dumont-Schauberg)*

QUESTO VOLUME È STATO IMPRESSO
NEL MESE DI OTTOBRE DELL'ANNO MCMLXIII
NELLE OFFICINE GRAFICHE VERONESI
DELL'EDITORE ARNOLDO MONDADORI



STAMPATO IN ITALIA - PRINTED IN ITALY

